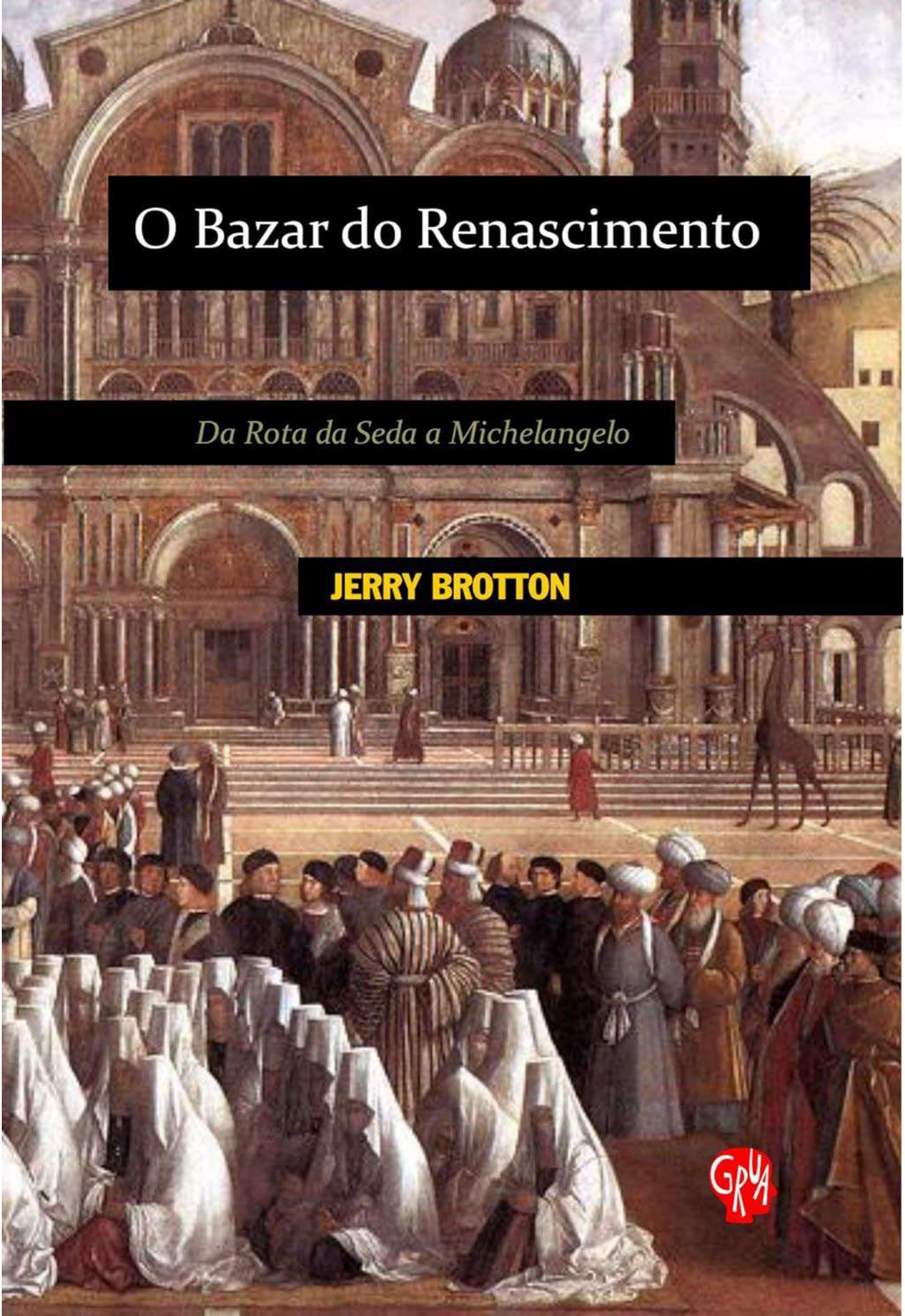

O Bazar do Renascimento
Da Rota da Seda a Michelangelo
JERRY BROTTON
GRUA

Índice

Apresentação
O ponto de vista dos editores
O Bazar da Renascença - Como o Oriente e o Islã influenciaram o Ocidente
Uma viagem maravilhosa pela nossa História
Prefácio
Introdução
- Uma pintura mestre
- Um Renascimento bem educado
- O lado negro do Renascimento
- Política e imperialismo
- A violência da nudez
- O mundo mais amplo da Renascença
- Quando foi o Renascimento?
- O Renascimento Suíço
- O Renascimento do século XX
- Renascença ou início dos tempos modernos?
- 1492: olhando para leste e oeste

1 - Um Renascimento global
- Renascimento de quem, primeiro?
- Ocidente encontra Oriente
- Créditos e débitos
- Os banqueiros de Deus
- Os Grandes Turcos
- Os ventos da mudança

2 – Escrita humanista
- A indignidade do homem
- Os “persuasores”
- De volta à estaca zero
- Lugar de mulher é em casa (do humanista)
- Impressão: uma revolução na comunicação
- Impressão humanista
- A política do humanismo

3 - Igreja e Estado
- Uma doação política
- A revolta dos cardeais
- Um casamento ortodoxo
- As massas
- Como a Reforma foi construída?
- Guerras de religião
- Imprima a palavra
- Cesta de caranguejos

O Império Contra-Ataca
4 – Coloque as coisas em perspectiva
A vida dos artistas
Outras perspectivas sobre a arte renascentista
Nossos amigos do Norte
Retorno ao Oriente
Poder para ver
Construindo o Renascimento
5 – Novos mundos
Colocar a Europa no mapa
Além do Cabo da Boa Esperança
O Oriente fica no leste
A joia da coroa
Em escala global
Novos mundos, velhas histórias
6 – Experiências, sonhos e representações
Do macrocosmo ao microcosmo
Ciência no mercado
A medição do tempo
Ciência do Oriente
Ciência é impressa
A arte da ciência
Filosofia natural
Reescrevendo o Renascimento
A linguagem sequestrada: as mulheres respondem
Contos impressos
Falhas épicas
Voltar ao bazar
Caderno iconográfico
Notas dos tradutores
Cronologia
Bibliografia
Introdução
1 - Um Renascimento global
2 – Escrita humanista
3 - Igreja e Estado
4 – Coloque as coisas em perspectiva
5 – Novos mundos
6 – Experiências, sonhos e representações
Lista de ilustrações

O Bazar Renascentista

Poucos períodos históricos são objecto de tal culto como o do Renascimento: não vemos aí a fonte da Europa Ocidental moderna, tão diferente do resto do mundo que parece predestinada a acender a chama da Razão, da Cultura, da Beleza, da ciência, para iluminar um planeta que permanece nas trevas? Durante os séculos XV e XVI, o continente conheceu um enorme crescimento comercial e financeiro e foi dominado por um dinamismo deslumbrante do qual todos os protagonistas, sobretudo os humanistas, estavam conscientes .

Mas, longe de se limitar a Veneza ou à Itália, à França ou aos Países Baixos, este movimento abrangeu todo o Mediterrâneo e, em particular, as cidades muçulmanas e os seus bazares onde se trocavam mercadorias e ideias, técnicas e descobertas.

Jerry Brotton leva-nos numa longa viagem através dos mares e oceanos, através de cidades e países, até encontros inesperados com homens e mulheres admiráveis, com línguas, curiosidades e religiões multicoloridas que, sem se preocuparem com as suas múltiplas diferenças, cooperaram e inventaram, todos juntos, um novo mundo.

Este livro demonstra magistralmente que a Europa foi estabelecida em estreita relação, e de forma alguma em oposição, com as culturas e os povos que, posteriormente, muitas vezes demonizaria e qualificaria como subdesenvolvidos e incivilizados.

Jerry Brotton é professor e chefe da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Queen Mary, Universidade de Londres. Seu livro *Le Bazar Renaissance* fez muito sucesso nos países anglo-saxões.

UM MUNDO, UMA HISTÓRIA

Este livro inaugura uma coleção que pretende contribuir para o surgimento
de uma história global baseada na interação entre diferentes continentes,
entre diferentes culturas, entre diferentes países. Ela concede
à Europa e ao Ocidente o seu lugar de direito, mas nada mais do que o seu lugar, destacando
lançar luz sobre as contribuições de outras culturas, outras civilizações para a nossa história.

Coleção de História Mundial

Durante dois séculos, a história do mundo foi contada a partir de um único ponto de vista, o do Ocidente, da superioridade da sua civilização, da universalidade das suas ideias. Resumiu-se à ascensão da Europa, baseada numa genealogia que remontava à Grécia antiga e que parecia inscrita nos genes do Velho Continente. O resto do planeta estava condenado a "alcançar" e, entretanto, a esperar nas antecâmaras do mundo moderno.

Esta visão fazia parte de uma dominação indivisa do Ocidente, que está agora a chegar ao fim. A China e a Índia transformam-se e reconquistam gradualmente o lugar que ainda ocupavam no final do século XVIII. Outros países do que outrora foi considerado terceiro mundo, do Brasil à África do Sul, estão a afirmar-se no seu ambiente regional ou na cena internacional.

Além da sua hegemonia política, económica e militar contestada, o Ocidente está a perder o monopólio da "grande narrativa" histórica, do passado e do futuro. Surge assim uma história global baseada na interação entre diferentes continentes, entre diferentes culturas, entre diferentes países. Dá à Europa e aos Estados Unidos o seu lugar importante, mas não todo o lugar.

É a estas novas vozes, daqui e dali, que esta coleção pretende dar voz e assim redescobrir o verdadeiro significado da palavra globalização.

Jerry Brotton é professor de inglês na Royal Holloway (Universidade de Londres). Ele é o autor de *Trading Territories: Mapping the Early Modern World* (Londres, Reaktion, 1997, e Cornell University Press, 1998) e, com Lisa Jardine, de *Global Interests: Renaissance Art between East and West* (Londres, Reaktion, 2000) .

© Os links que libertam, 2011.
ISBN 979-10-209-0130-9
Este e-book foi originalmente convertido para o formato EPUB por Isako
www.isako.com
da edição em papel da mesma obra.

Avec le soutien du
CNL
Centre national du livre
www.centrenationaldulivre.fr

Uma viagem maravilhosa através da nossa história

Por Alain Gresh

"E se a Europa não devesse o seu conhecimento ao Islão? » Sob esta pergunta cativante, o colunista Roger Pol-Droit apresentou no prestigiado *Monde des livres* (4 de abril de 2008), *Aristóteles no Mont-Saint-Michel. As raízes gregas da Europa crist* . Com, em resumo: "O historiador Sylvain Gouguenheim rejeita a ideia de que a ciência dos gregos foi transmitida ao Ocidente pelo mundo muçulmano". A conclusão de Roger-Pol Droit foi clara: "Ao contrário do que se tem repetido cada vez mais desde a década de 1960, a cultura europeia, na sua história e desenvolvimento, não deve muito ao Islão. De qualquer forma, nada de essencial. Preciso, argumentou, este livro que atualiza a história é também muito corajoso. »

Roger-Pol Droit deixou assim de lado todo o conhecimento acumulado ao longo de meio século para dar nova vida a uma tese que ele próprio defende no seu panfleto, *O Ocidente Explicado a Todos* (Seuil, 2008), e que pode ser assim condensada: a divisão A divisão do mundo entre o Ocidente e o Oriente remonta à Grécia antiga e, durante mil anos, houve um eterno choque entre duas concepções do mundo.

Também para Gouguenheim, "durante a Idade Média, duas civilizações se enfrentaram. Combinava-se a herança grega e a mensagem dos Evangelhos, o espírito científico e as raízes numa tradição religiosa da qual a Igreja queria ser fiadora. A outra era filha do Livro de Deus, do Livro incriado. Estava fundamentalmente ancorado no seu eixo central, o Alcorão: tudo o que acontece no tempo renova a matriz original das suras eternas. » O que sustenta este argumento é uma alucinação, a de um mundo muçulmano petrificado no Alcorão, incapaz de evoluir, de aceder ao espírito científico, profundamente separado de "nós", como sempre provaria segundo Gouguenheim, 11 de setembro.

Esta tese, longe de ser "corajosa", tem sido propagada pelo menos desde meados do século XIX por vários pensadores europeus, nomeadamente Ernest Renan. Foi necessário um botox no início do século XIX em certos círculos académicos, com a islamofobia académica a retransmitir a islamofobia popular [1], o que alimentou uma onda de extrema-direita populista e infectou os partidos da direita tradicional e, por vezes, da esquerda. O best-seller de Thilo Sarrazin, membro do conselho de administração do banco central alemão e do partido social-democrata, *A Alemanha caminha para a perda* , demonstrou isso. "Eu não gostaria", escreveu este "socialista", que o país dos meus netos e bisnetos fosse em grande parte muçulmano, que as pessoas falassem principalmente turco e árabe, que as mulheres usassem véu e que o ritmo do dia é determinado pelos chamados do muezzin. »

The Renaissance Bazaar , de Jerry Brotton, não é uma resposta direta a estas controvérsias. Não pretende demonstrar que o Renascimento foi o resultado apenas da influência muçulmana ou

oriental. Ele afirma pertencer a outra escola de pensamento, o da história global, que tenta definir as interacções entre as diferentes regiões do mundo e não isolar a Europa do resto do planeta. O Renascimento não pode ser estudado fora das relações comerciais, financeiras e culturais entre as duas margens do Mediterrâneo, que foram mutuamente estimuladas.

O conceito de Renascimento, lembra Brotton, foi inventado no século XIX e primeiro pelo historiador francês Jules Michelet que resumiu: "…A descoberta do mundo, a descoberta do homem. O século XVI, na sua grande e legítima expansão, vai de Colombo a Copérnico, de Copérnico a Galileu, da descoberta da Terra à do céu. O homem se refundou ali" (*História da França* , volume 9, Jean de Bonnot, 1878). E foi, claro, em França que surgiu o Renascimento. Para este historiador nacionalista, representou uma ruptura com a idade das trevas da Idade Média, uma vitória para as ideias de Razão, Verdade, Arte e Beleza. Se Michelet inventou uma definição do Renascimento, foi o suíço Jacob Burckhardt quem fez o retrato definitivo dele como um fenómeno italiano do século XV, o que teria permitido a "criação do indivíduo moderno". Foi "o berço do mundo moderno criado por Dante, Petrarca, Alberti, Leonardo da Vinci, e caracterizado pelo renascimento da cultura clássica".

Esta visão, tal como a do inglês Walter Pater (1873), moldou o nosso imaginário e levou-nos a compreender o Renascimento não como um período histórico (cada um dos três pensadores que citamos o situa numa época diferente!), mas como "um espírito", um espírito que parece definir mais o ideal destes intelectuais para o século XIX do que a realidade histórica.

"Um dos problemas destas definições clássicas do Renascimento", observa Brotton, "é que celebram as conquistas da civilização europeia com exclusão de todas as outras. Não é por acaso que o período em que o termo foi cunhado foi também o momento na história em que a Europa proclamou mais agressivamente a sua dominação imperialista do globo. »

No entanto, as trocas com o Império Otomano modificaram profundamente os gostos e as possibilidades no oeste do continente e contribuíram para o nascimento do mundo moderno. As importações do Oriente abrangeram uma vasta gama de produtos, desde especiarias ao algodão, do cetim aos tapetes, das tulipas à porcelana e cavalos, pigmentos e muito mais. "A paleta dos pintores também foi alargada" e este enriquecimento "trouxe às pinturas renascentistas os azuis e vermelhos vivos que as caracterizam". Foram as práticas comerciais árabes e islâmicas que se difundiram e impuseram os algarismos indo-arábicos, o uso da vírgula, os sinais de adição (+), subtração (-) e multiplicação (x). Os bazares do Cairo, Aleppo e Damasco "moldaram literalmente a arquitetura de Veneza". Nas pinturas não só figuravam objetos do Oriente (incluindo inscrições árabes nas roupas da Virgem), mas os próprios pintores, como o artista Costanzo da Ferrare, viajaram para Istambul e relataram motivos, inspirados nas tradições otomanas e persas. Os fluxos no campo científico, especialmente de leste para oeste, não foram menos densos.

Até a queda de Constantinopla em 1453 foi vista com moderação por muitos cristãos e, nos anos seguintes, Veneza e Viena firmaram acordos com a Porta Suprema.

Este período dos séculos XV - XVI foi, portanto, um período de enorme crescimento comercial e financeiro, de um dinamismo vertiginoso de que todos os protagonistas estavam conscientes. Foi o terreno fértil do humanismo, fazendo parte desta era onde o enriquecimento, o poder e a atração do ganho eram glorificados. As preocupações muito práticas dos humanistas são destacadas pelo escritor italiano Petrarca, que defendeu tanto "a busca pessoal pela verdade filosófica como a

capacidade pragmática de operar eficazmente na sociedade através da retórica e da persuasão". E os estudantes dos novos colégios não deveriam hesitar em pôr em prática esta retórica e persuasão ao serviço de qualquer poder que seja. Um dos humanistas mais famosos, Guarino de Verona (1374-1460), fon namorado de uma escola famosa, explicou assim: “Tudo o que o príncipe decretar, deve-se aceitar com serenidade e com aparência de prazer. Porque quem o consegue é caro aos que estão no poder, garante a sua fortuna e a dos seus pais e obtém altas promoções. »

Assim como os fundadores do secularismo na virada do século XX deram importância às mulheres mantidas na condição de menores, os homens da Renascença raramente deixaram de explicar que o “segundo sexo” não poderia reivindicar benefícios dos novos tempos. O humanista italiano Leon Battista Alberti escreveu em 1444: “Os pequenos assuntos da casa, deixo aos cuidados de minha esposa. (…) Dificilmente ganharíamos respeito se a nossa esposa fosse ativa entre os homens lá fora, no mercado, na frente de todos. Quanto a mim, também me pareceria um pouco humilhante ficar trancado em casa entre as mulheres, enquanto tenho que exercer atividades de homem, entre os homens, os meus concidadãos e estrangeiros eminentes e notáveis. »E se as mulheres tiveram uma Renascença, “foi geralmente”, escreve Brotton, “apesar das suas contrapartes humanistas do sexo oposto”.

Não podemos resumir *O Bazar Renascentista* . É preciso deixar-se levar por esta longa viagem através dos mares e oceanos, pelas cidades e países, por estes encontros inesperados com homens e mulheres admiráveis, com línguas, curiosidades e religiões multicoloridas, que cooperaram apesar das suas muitas diferenças e que inventaram uma novo mundo. Todos encontraram a sua inspiração neste bazar do Mediterrâneo Oriental que foi “a verdadeira fonte do Renascimento Europeu”, um bazar que lembra a “aldeia global” em que vivemos hoje.

---

1 “Sim, o Ocidente cristão está em dívida com o mundo islâmico”, texto assinado por 56 historiadores especializados em história medieval, *Libération* , 30 de abril de 2008. *Os gregos, os árabes e nós. Investigação sobre a islamofobia acadêmica* , sob a direção de Philippe Büttgen, Alain de Libera, Marwan Rashed e Irène Rosier-Catach, Fayard, 2009.

Prefácio

Se há um momento na história em que, na opinião quase geral, nasceu a civilização europeia moderna, é certamente o período que chamamos de Renascimento – os anos 1400-1600. *O Bazar Renascentista* afirma que, se a Europa moderna nasceu nesta época, foi através da emulação e da troca de ideias e produtos com os seus vizinhos orientais (predominantemente islâmicos). Estas transações entre o Oriente e o Ocidente lançaram as bases para a grande arte e a cultura brilhante que hoje associamos ao Renascimento. A Europa estabeleceu-se, portanto, numa relação íntima, e de forma alguma em oposição radical, com as culturas e os povos que, posteriormente, muitas vezes demonizaria e qualificaria como subdesenvolvidos e incivilizados.

Especialistas de diversas disciplinas já desenvolveram esta abordagem. Mas *The Renaissance Bazaar* é o primeiro livro a sintetizar estes desenvolvimentos e a sugerir que uma boa compreensão do impacto do Oriente muda a nossa visão do Renascimento. No trabalho que fiz em colaboração com Lisa Jardine, ou nos escritos de pesquisadores como Gülru Necipoglu, Nabil Matar, Joan-Pau Rubiés, Deborah Howard e Julian Raby, começamos a ver quão diferente o período parece quando olhamos para ele . olha de fora da Europa. Longe de pôr fim ao estudo da Renascença, este livro sugere outras descobertas interessantes.

Gostaria de agradecer a Matt Birchwood, Mat Dimmock, Margaret Ferguson, Don e Sarah Holmes, Adam Lowe, Karin Pibernik, Evelyn Welch e, em Oxford, Ali Chivers pela ajuda e sugestões no desenvolvimento deste trabalho. Ninguém poderia pedir melhor conselheira e colaboradora do que Lisa Jardine. Ela me encorajou enormemente a escrever este livro e, com sua característica visão brilhante e engenhosa, evitou que eu fosse seduzido pelos fascinantes mitos da Renascença. Pretendo continuar a colaborar com ela em explorações ainda mais ambiciosas.

É à minha interlocutora mais cética, Rachel Holmes, que dedico este trabalho. Ela leu todas as páginas, desafiou todas as suposições e pediu esclarecimentos a cada passo. O resultado é um livro muito melhor do que eu poderia ter escrito sem ele – quaisquer erros e omissões permanecem, é claro, de minha autoria. Espero que ela concorde hoje comigo sobre o valor deste esforço: o Renascimento vale a pena.

Introdução

O Bazar Renascentista evoca o período histórico, desde o início do século XV, quando as sociedades do Oriente e do Ocidente trocavam activamente obras de arte, ideias e bens de luxo num espírito de competição amigável que moldou isto que hoje chamamos de Renascimento Europeu. A metáfora do "bazar" reflecte claramente a fluidez destas transacções que continuaram ao longo dos séculos XV e XVI. A Europa começou a definir-se comprando aos otomanos, persas e mamelucos do Egipto e imitando a opulência e a cultura refinada das cidades, dos mercadores e dos estudiosos dos seus impérios. Especiarias, sedas, tapetes, porcelanas, majólicas, pórfiros, vidrarias, lacas, corantes, pigmentos: todos estes fluxos comerciais provenientes dos bazares orientais da Espanha muçulmana, do Egito mameluco, da Turquia otomana, da Pérsia ou da Rota da Seda entre a China e a Europa trouxeram inspiração e materiais para a arte e arquitetura de Bellini, Van Eyck, Dürer ou Alberti. A transmissão do conhecimento árabe em astronomia, filosofia e medicina também influenciou profundamente pensadores e estudiosos como Leonardo da Vinci, Copérnico, Vesalius e Montaigne, cujas ideias sobre os mecanismos da mente e do corpo humanos, ou sobre a relação do indivíduo com o mundo ao seu redor, permaneça muitas vezes a base da ciência e da filosofia modernas. O complexo impacto destas trocas entre o Oriente e o Ocidente criou a cultura, a arte e o conhecimento que comumente associamos ao Renascimento.

Desde as Cruzadas Europeias dos séculos XI, XII e XIII na Terra Santa, cristãos e muçulmanos continuaram a negociar abertamente: o seu antagonismo religioso e os seus conflitos militares não os impediram de forma alguma de trocar bens e ideias. No final do século XIII, impulsionando ainda mais a busca por novas ligações comerciais, o comerciante veneziano Marco Polo viajou para a China. No século XIV, tanto na Europa como na Ásia, a política e o comércio sofreram profundas mudanças. A Europa tornou-se capaz de negociar em pé de igualdade com os poderosos impérios do Egipto, da Pérsia e da Turquia. Dois exemplos destas relações darão o tom deste livro e revelarão o impacto do Oriente na Europa nos séculos XV e XVI. Em 1487, Qaït Bey, sultão mameluco do Egipto, enviou uma luxuosa embaixada a Florença numa tentativa de concluir um acordo comercial: procurou privar o seu rival, o Império Otomano, do comércio italiano. O secretário de Lorenzo de' Medici, conhecido como o Magnífico, que então governava Florença, notou em suas memórias o espanto suscitado pela missão egípcia, que vinha acompanhada de riquezas raramente vistas na Itália: bálsamo, almíscar, benjoim, madeira de aloe, gengibre, musselina, árabes de raça pura, porcelana chinesa, em particular. O impacto destes objetos de luxo na vida italiana aparece nas pinturas e detalhes arquitetônicos de Masaccio, Filarète e Mantegna. Todos eles integraram em suas obras animais exóticos, caracteres da escrita islâmica e o brilho da madeira lacada, do pórfiro, da seda e dos tapetes. padrões elaborados. Ainda antes desta embaixada, Leonardo da Vinci já tinha ficado muito impressionado com a reputação do sultão: em 1484, tinha enviado a "Kait-Bai" uma série de relatórios sobre iniciativas científicas e arquitetónicas que se propunha realizar na Turquia. Leonardo acreditava claramente que a riqueza, o patrocínio e o poder político estavam a leste do continente europeu.

Quase um século depois, ocorreu uma troca muito diferente, desta vez de oeste para leste. Em 1578, a Rainha Elizabeth I da Inglaterra enviou ao Sultão Murad III em Istambul um carregamento de mercadorias, incluindo chumbo para a produção de armamentos. Excomungada pelo Papa oito anos antes, Isabel aceitou sem escrúpulos que o seu país se comportasse como vassalo do Império Otomano, para estimular o comércio e cortejar um potencial aliado contra a Espanha católica. A surpreendente aliança anglo-otomana teve um impacto direto no teatro e na literatura da era elisabetana: pensemos nas peças *Tamerlão, o Grande* (1587) e *O Judeu de Malta* (1590), de Christopher Marlowe, ou em *Otelo, o mouro de Veneza*, de Shakespeare. (1603). Estes dois exemplos mostram claramente que algumas das maiores obras culturais do Renascimento europeu nasceram de encontros e intercâmbios com o Oriente. Embora a Europa fosse oficialmente hostil aos impérios islâmicos na sua fronteira oriental e em conflito militar com eles, o comércio e o comércio continuaram geralmente o seu curso, independentemente das diferenças ideológicas.

Estes são apenas alguns elementos de um vasto conjunto de dados que refuta uma versão agora quase moribunda do Renascimento: aquela que afirma que a partir do final do século XIV, a cultura europeia redescobriu uma tradição intelectual greco-romana perdida, que permitiu dispendiosa coros e artistas que vivem quase exclusivamente na Itália para desenvolver modos de pensamento e ação mais cultos e civilizados. Isto teria criado as condições para a obra literária de um Petrarca, a arte de um Michelangelo ou a filosofia de Marsilio Ficino. Esta abordagem também vê o Renascimento como a base duradoura da civilização europeia moderna.

Contudo, a partir do momento em que compreendemos o impacto das culturas orientais na Europa nos anos 1400-1600, esta interpretação tradicional do Renascimento europeu já não se sustenta: é esta a tese que esta obra defende. Ele também sugere que a Renascença não pode ser explicada por uma única teoria ou a partir de um único ponto de vista. O Oriente teve um impacto decisivo nas perspectivas da Europa no século XVI, mas outros factores também mudaram a sociedade europeia durante este período. A invenção da imprensa na Alemanha em meados do século XV e a Reforma de Lutero no início do século XVI não foram inspiradas pelas mesmas influências da pintura italiana de Bellini ou Mantegna. Em muitos aspectos, estas iniciativas do norte da Europa eram profundamente hostis à arte, à filosofia e à cultura política da Itália, que é muitas vezes considerada o epítome da "Renascença". As grandes descobertas ibéricas do final do século XV deram origem a culturas em Portugal e Castela que pouco tinham em comum com o que acontecia na Alemanha ou na Itália. Tendo em conta estas profundas diferenças regionais na política, na arte e na sociedade, já não é possível acreditar que o Renascimento europeu tenha tido como força motriz uma mentalidade única e coerente, um "espírito".

Mas *o Le Bazaar Renaissance* não tem como único objetivo dissipar um mito. Embora duvide fortemente da validade das grandiosas reivindicações de superioridade europeia frequentemente associadas a celebração do Renascimento, pretende também mostrar que uma consideração justa das diferenças regionais e do impacto do Oriente permite aos investigadores e leitores descobrir um momento ainda mais emocionante na história da Europa, onde coexistem várias culturas diferentes. Este livro argumenta, entre outras coisas, que cada geração cria uma versão do Renascimento Europeu à sua própria imagem. A esta regra, o próprio *Le Bazar Renaissance* não é exceção. Num mundo marcado pelo choque entre perigosos fundamentalismos políticos e religiosos e por possibilidades sem precedentes de intercâmbio e cooperação cultural, chegou o

momento de perceber o Renascimento como uma época semelhante, que se encontrava no limiar de um mundo em expansão onde ideias e objectos foram trocados, muitas vezes ignorando ideologias políticas e religiosas.

Tendo o assunto sido objecto de uma imensa literatura, este livro fornecerá uma análise fundamentada e selectiva do Renascimento, muito do qual já é familiar ao leitor não especialista, mas alguns aspectos dos quais, espero, aparecerão novos e surpreendente para eles. Como o título sugere, um dos grandes eixos será o comércio com o Oriente: este é o tema central do primeiro capítulo, que parte dos intercâmbios e encontros da Europa com o Império Otomano, África e Sudeste Asiático para traçar uma perspectiva geral no período. No "bazar renascentista", diferentes culturas foram descobertas com espanto e suspeita, mas muitas vezes também com deleite e fascínio. Trocaram objetos e ideias desafiando proibições religiosas e políticas, sempre rápidos em destacar o que os separava e se opunha.

Para tentar compreender as mutações da ideia de Renascimento, o livro começará com uma história crítica da a evolução do termo. Depois de especificar o perfil e a duração do período, examinará mais de perto as interações entre o Oriente e o Ocidente ao longo dos séculos XV e XVI . Em seguida, ele estudará aquele que é considerado um dos sucessos mais notáveis, mas também o mais controverso, do Renascimento: as práticas acadêmicas do humanismo. Depois disso, ampliando a perspectiva, explorará os conflitos religiosos e políticos que definiram o período, desde o Grande Cisma Ocidental na Itália no final do século XIII até a Reforma no Norte da Europa no século XVI e o papel desempenhado pelo Império Otomano nos conflitos internacionais da época. O Capítulo 4 apresentará amplamente a evolução da arte e da arquitectura, depois estudará especificamente os intercâmbios artísticos entre o Oriente e o Ocidente e o papel central da arte e da arquitectura na criação do poder político. No centro de qualquer análise do Renascimento está a chamada era das Grandes Descobertas: as expedições marítimas de longa distância realizadas entre 1480 e 1540 por Cristóvão Colombo, Vasco da Gama e Magalhães. O penúltimo capítulo considera-os à luz do desejo de alcançar os mercados do Oriente e traça a sua evolução e as suas consequências através da ascensão da cartografia. Por fim, a obra mostra como a ciência e a filosofia se desenvolveram no século XV e no início do século XVI , e como as suas realizações foram integradas na literatura, de Dante a Shakespeare.

Este livro não pretende ser um estudo exaustivo da Renascença. Ele fala pouco sobre estudos antigos, música, direito, bruxaria ou vida rural. É impossível cobrir a realidade histórica em todos os seus aspectos, e tentar fazê-lo correria o risco de transformar a obra numa história social da Europa de 1400 a 1600. A ideia de Renascimento é um conceito elitista, baseado nos ideais culturais de um estrato social muito pequeno. Embora nos proponhamos aqui ampliar a perspectiva e incluir figuras muitas vezes marginalizadas nas análises tradicionais do período, não se pode compreender este conceito sem estudar mediadores culturais estabelecidos, de Leonardo da Vinci e Maquiavel a Lutero e Shakespeare. O livro começa por expor as duas visões do Renascimento – tradicional e alternativa – através de uma das suas imagens mais simbólicas: o quadro *Os Embaixadores, de Hans Holbein* .

Uma pintura mestre

Em 1997, a National Gallery de Londres realizou uma exposição, "Making and Meaning", baseada exclusivamente em uma das obras mais famosas de sua coleção: *The Ambassadors* [1533]

de Holbein (*ilustração 1*). O seu sucesso deveu-se ao facto de esta pintura, aos olhos de muitas pessoas, ser uma imagem simbólica do Renascimento europeu. Ver uma exposição que prometia revelar os mistérios desta obra, a sua composição inovadora, a identidade das suas duas personagens centrais, o significado dos vários artefactos que exibe, foi começar a compreender a própria ideia de "Renascimento". A seguir, utilizo esta tabela para definir as características gerais da Renascença, apresentando certas ideias e conceitos cruciais, essenciais para compreender o que queremos dizer quando usamos este termo controverso.

O que torna esta pintura de Holbein tão tipicamente "renascentista"? Em primeiro lugar, é uma pintura, e a pintura representa sente aos olhos de muitos a dimensão mais duradoura do Renascimento: a arte de Botticelli, Dürer, Leonardo da Vinci ou Michelangelo. Tradicionalmente, o período é definido pelo aparecimento da personalidade individual do tipo moderno, o que o historiador do século XIX Jules Michelet chamou de "a descoberta do mundo" e "do homem". Segundo este raciocínio, assistimos ao surgimento a partir do século XIV de uma forma de individualidade cada vez mais inclinada ao questionamento, à psicologia, à autorreflexão, que começa a perguntar-se e a explorar o que é o ser humano e qual o lugar da humanidade no mundo. grande mundo. A manifestação suprema desta tendência é a arte renascentista, cujo ápice são as obras de pintores como Holbein. Em *Os Embaixadores* , vemos a reprodução detalhada e precisa do mundo de dois homens da Renascença, que devolvem ao espectador o seu olhar penetrante com uma autoconsciência que provavelmente nunca tinha sido vista antes - ali na pintura: segura, mas também capaz de. questionando. A arte medieval pode parecer-nos muito estranha, porque lhe falta a criação deste tipo de individualidade poderosamente autoconsciente. Mesmo que não compreendamos o que motiva a gama de emoções expressas em pinturas como a de Holbein, podemos identificar-nos com elas porque são visivelmente "modernas". Ou seja, quando contemplamos uma pintura como *Os Embaixadores* , estamos testemunhando o nascimento do homem de hoje.

Estas considerações são um ponto de partida útil na tentativa de compreender a pintura de Holbein como uma expressão artística do Renascimento. Mas termos bastante vagos estão começando a se acumular e exigem alguma explicação. O que é o "mundo moderno"? Não é uma fórmula tão elusiva quanto "Renascença"? Da mesma forma, deveria a arte medieval ser definida (e na verdade rejeitada) de forma tão simples? E o "homem da Renascença"? É possível falar da "mulher renascentista"? A pintura de Holbein pode ser usada para explorar todo um conjunto diferente de ideias sobre as características que definiram a Renascença e que formarão a base de muitas das análises deste livro.

Um Renascimento bem educado

O que chama a atenção na pintura, tanto quanto o olhar dos dois modelos, são o servidor no meio da composição e os objetos espalhados em suas prateleiras superiores e inferiores. No inferior estão dois livros (uma coleção de hinos e um tratado de aritmética comercial), um alaúde, um globo terrestre, um estojo de flautas, um esquadro e um compasso. O de cima contém um globo celeste e vários instrumentos científicos extremamente especializados: quadrantes, relógios de sol e um *torquetum* (instrumento que indicava data e hora e auxiliava na navegação). Esses objetos representam as sete artes liberais, nas quais se baseou toda a educação renascentista. As três artes fundamentais – gramática, lógica e retórica – constituíam o *trivium* . Eles podem estar vinculados,

de modo geral, aos livros apresentados e às atividades dos dois personagens. São embaixadores, treinados no uso de textos, mas sobretudo experientes na arte da argumentação lógica e da persuasão retórica. O *quadrivium* incluía aritmética, música, geometria e astronomia, todas disciplinas claramente mencionadas por Holbein em seu representação precisa de livros de aritmética, alaúde e instrumentos científicos.

Essas disciplinas formaram a base dos *studia humanitatis* , o curso seguido pela maioria dos jovens da época. Eles foram a base do que mais tarde seria chamado de humanismo. Este movimento representou, na Europa do final dos séculos XIV e XV , um fenómeno novo e importante: envolveu a redescoberta de textos clássicos da cultura, do pensamento político e da filosofia em grego e latim. A extrema flexibilidade dos *studia humanitatis* estimulou o estudo de toda uma série de novas disciplinas, como a filologia clássica, a literatura, a história e a filosofia moral. Holbein mostra aqui que os seus modelos são eles próprios "homens novos", pessoas educadas e engajadas no mundo, que usam o seu conhecimento para aumentar a sua fama e servir as suas ambições. O da direita é Jean de Dinteville, embaixador francês na corte do rei inglês Henrique VIII. À esquerda está o seu amigo íntimo Georges de Selve, bispo de Lavaur, que veio visitar Dinteville em Londres em 1533. Os objectos no aparador foram cuidadosamente escolhidos para sugerir que as suas posições nos mundos da política e da religião estão intimamente ligadas a sua compreensão do pensamento humanista. A pintura sugere que o domínio das disciplinas representadas por estes objetos é crucial para crescer e ter sucesso no mundo.

O lado negro do Renascimento

Se olharmos ainda mais de perto para os objectos da pintura de Holbein, eles conduzem-nos a um ambiente mais sombrio e menos familiar desde o Renascimento. Vamos ver quais estão na prateleira de baixo. Uma das cordas do alaúde está quebrada, um símbolo deliberado de discórdia. Ao lado do alaúde está um hinário aberto, cujo autor é identificável: o grande reformador religioso Martinho Lutero. Na extremidade direita da pintura, a cortina está ligeiramente fechada para revelar um crucifixo prateado. Esses objetos chamam nossa atenção para a difusão da controvérsia e discórdia religiosa na Renascença. Na altura em que a pintura foi encomendada, as ideias de Lutero estavam a espalhar-se por toda a Europa, desafiando a autoridade estabelecida da Igreja Católica Romana. A corda quebrada do alaúde é um símbolo poderoso do conflito religioso característico do período, que Holbein representa poderosamente ao justapor os corais de Lutero e o crucifixo católico. Sua coleção luterana é claramente um livro impresso. A invenção da imprensa na segunda metade do século XV revolucionou a criação, difusão e compreensão da informação e do conhecimento. Longe da laboriosa e muitas vezes defeituosa cópia de manuscritos, os livros impressos podiam sair com velocidade, precisão e quantidades antes inimagináveis. As ideias novas e radicais de Lutero não teriam resistido sem a ajuda da imprensa. Mas, como também sugere o exemplo de Lutero, muitas das maiores conquistas culturais e tecnológicas da Renascença criaram instabilidade, incerteza e ansiedade, e pode-se definir o ethos do período como uma luta contra este dilema.

Ao lado do hinário luterano, Holbein colocou outra obra impressa claramente secular, mas que remete a outra dimensão reveladora do Renascimento. É um manual para comerciantes: ensina-lhes como calcular lucros e perdas. Sua presença na pintura O lado dos objetos "culturais" mostra isso bem: a Renascença foi uma questão de negócios e finanças, tanto quanto de arte e cultura. Se

este livro é uma alusão ao *quadrivium* do ensino humanista, também revela a compreensão de que as conquistas culturais da Renascença se basearam invariavelmente no sucesso comercial e financeiro. Num mundo que se tornava maior e mais complexo, eram necessários novos instrumentos para analisar a circulação do dinheiro, cada vez mais invisível, e a das mercadorias, para maximizar os lucros e minimizar as perdas. Daí um renovado interesse por disciplinas como a matemática, que permitiram compreender os mecanismos económicos de um Renascimento num horizonte cada vez mais global.

O globo colocado atrás do livro de aritmética do comerciante confirma isso: a expansão do comércio e das finanças é uma característica do período. Este globo é um dos objetos mais significativos da pintura, tanto para compreender como Holbein entendia a sua época, como para compreender porque é que o Renascimento continua a ser importante até hoje. As viagens, a exploração, a descoberta foram realidades dinâmicas e controversas durante o período, e é isso que o globo de Holbein nos diz através da sua representação notavelmente actualizada do mundo tal como era percebido em 1533. A Europa chama-se "Europa". Uma escolha significativa por si só, porque foi nos séculos XV e XVI que a Europa começou a ser definida por uma identidade política e cultural comum. Antes desta data, os seus habitantes raramente se descreviam como "europeus". Holbein inclui também as recentes descobertas das viagens à África e à Ásia, as de Cristóvão Colombo ao "Novo Mundo", inauguradas em 1492, e a primeira circunavegação do globo realizada pela expedição de Fernando de Magalhães em 1522. Estas descobertas mudaram a ideia da Europa sobre o seu lugar num mundo maior do que se acreditava. Foram acompanhados de encontros e intercâmbios com outras culturas, cujo complexo património continua hoje muito presente.

Tal como a imprensa e as convulsões religiosas, esta expansão planetária teve um impacto de dois gumes. Um dos seus resultados foi a destruição de culturas e comunidades indígenas através da guerra e das doenças, porque não estavam preparadas ou não viam sentido em adoptar crenças e modos de vida europeus. Os manifestantes têm razão: Colombo não "descobriu" a América, ele invadiu-a. Com as esplêndidas conquistas culturais, científicas e tecnológicas do período vieram a intolerância religiosa, o desprezo político, a escravatura e as enormes desigualdades de riqueza e de estatuto – o que é chamado "o lado negro da Renascença".

Política e imperialismo

Isto leva-nos a outras dimensões cruciais do Renascimento evocadas na pintura de Holbein e que definem tanto as suas personagens como os seus objectos: poder, política e império. Para entender a importância dessas questões e como elas aparecem na obra, precisamos conhecer um pouco mais sobre seus modelos. Em janeiro de 1533, o rei Henrique VIII casou-se secretamente com Ana Bolena e pressionava o Papa para obter o divórcio de sua primeira esposa. O papa recusou. O Rei de França, Francisco I desempenhou o papel de mediador entre Henrique VIII e o Papa, numa vã tentativa de dissuadir o primeiro a romper com Roma ao declarar a independência da Igreja da Inglaterra. Dinteville e Selve seriam os emissários de Francisco I nestas negociações. Embora esta pintura, como grande parte da história da Renascença, seja principalmente sobre as relações entre homens, devemos notar que no centro desta imagem está uma disputa sobre uma mulher que está ausente, mas cuja presença brilha poderosamente nos objetos e na decoração. Os esforços contínuos dos homens para silenciar as mulheres apenas chamaram mais atenção para o seu estatuto complexo dentro de uma sociedade patriarcal: foram-lhes negados os benefícios de

muitas das inovações culturais e sociais do Renascimento, mas desempenharam um papel crucial no seu funcionamento, uma vez que deram à luz o homem herdeiros necessários para perpetuar a sua cultura de dominação masculina.

Muitas vezes se acreditou que a principal motivação para a pintura foi a crise religiosa – o rompimento iminente de Henrique VIII com Roma. Mas Dinteville e Selve também estiveram em Londres para concluir uma nova aliança política entre Henrique VIII, Francisco I [e] o Sultão Suleiman, o Magnífico, a outra grande força no poder político europeu da época. O sumptuoso tapete que, na pintura de Holbein, cobre a prateleira superior do aparador é turco no seu padrão e acabamento: sublinha que os otomanos e os seus territórios orientais também fizeram parte da paisagem cultural, comercial e política do Renascimento. Se Selve e Dinteville tentaram aliar Henrique VIII a Francisco I [e] Suleiman, foi por medo da ascensão da outra grande potência imperial da época: o império Habsburgo de Carlos V. Comparados com ele, a Inglaterra e a França eram actores ambiciosos, mas secundários: o globo terrestre no tabela especifica isso. Mostra os impérios europeus começando a compartilhar o mundo recentemente descoberto. O globo de Holbein reproduz a linha divisória estabelecida pelos impérios espanhol e português em 1494, após a "descoberta" da América por Colombo em 1492. Com o acordo do Papa, dividiram o globo em dividi-lo ao meio. Portugal reivindicou todas as terras desconhecidas a leste do Atlântico, a Espanha todas aquelas que restavam a ser descobertas a oeste deste oceano.

Esta divisão ocorreu em resposta a uma disputa por territórios no Extremo Oriente. Espanha e Portugal competiam pela posse das ilhas distantes, mas muito lucrativas, produtoras de especiarias: as Molucas, na Indonésia. Durante o Renascimento, a Europa colocou-se no centro do globo, mas o seu olhar estava fixo na opulência do Oriente, desde os tecidos e sedas do Império Otomano até à pimenta e especiarias do arquipélago indonésio. Muitos dos objetos da pintura de Holbein são de origem oriental, desde a seda e o veludo que suas modelos usam até os tecidos e padrões que decoram o ambiente. Esta pintura é uma representação triunfante do poder do Norte da Europa, mas também uma esplêndida demonstração do desejo e aquisição de bens de luxo orientais que chegaram à Europa através da Rota da Seda e dos bazares da Ásia Central e do Extremo Oriente.

Os objetos na seção inferior da pintura de Holbein referem-se a vários aspectos da Renascença que estão no centro da nossa demonstração neste livro: humanismo e erudição, religião, impressão, comércio, viagens e exploração, política e império, a presença duradoura, finalmente, da riqueza e do conhecimento do Oriente. Os objetos de prateleira de topo lidam com questões muito mais abstratas e filosófico. O globo celestial é um instrumento astronômico usado para medir as estrelas e estudar a natureza do universo. Ao lado dele está uma série de mostradores, que indicavam a hora através dos raios solares. Os dois objetos maiores são um quadrante e um *torquetum* , ambos usados no mar como auxílios à navegação, para determinar a posição de um barco no tempo e no espaço. A maioria destes instrumentos foi inventada por astrónomos árabes e judeus na Idade Média, e depois introduzida no Ocidente quando os navegadores europeus necessitavam de técnicas avançadas para as suas viagens de longa distância. Refletem um interesse renovado, durante a Renascença, em compreender e dominar o mundo natural. À medida que os filósofos da Renascença debatiam a natureza do seu mundo, os navegadores, os fabricantes de instrumentos e os cientistas começaram a canalizar estes debates filosóficos para soluções práticas para problemas do mundo real. Isso resultou em objetos como os da pintura de Holbein. Além disso, outras

mudanças igualmente profundas ocorreram em campos como armas de fogo e balística, mecânica, construção naval, mineração, destilação e anatomia, para citar alguns.

Vejamos finalmente a estranha imagem oblíqua que marca o fundo da pintura. Quando você olha de frente, é impossível entender essa forma distorcida. Mas se o observador ficar em um determinado ângulo em relação à pintura, a imagem distorcida se transforma em uma caveira perfeitamente desenhada. Este era um truque de perspectiva da moda chamado anamorfose: foi usado por vários artistas da Renascença, mas em nenhum lugar de forma mais brilhante do que na pintura de Holbein. Os historiadores da arte argumentaram que este crânio é uma *vanitas* , um lembrete arrepiante de que em meio a toda essa riqueza, poder e conhecimento, a morte espera por todos nós. Mas também parece ser uma iniciativa artística pessoal de Holbein, independente das exigências do seu patrono. O pintor começa a libertar-se da sua identidade de artesão habilidoso e afirma o seu crescente poder e autonomia como artista, capaz de experimentar novas técnicas e teorias, como a óptica e a geometria, para criar imagens pintadas inovadoras. Esta evolução, que aparece fugazmente na pintura de Holbein, antecipa a liberdade de criação do artista contemporâneo.

A violência da nudez [1]

Tradicionalmente, a personificação deste espírito artístico autónomo está localizada em Itália, na arte de mestres como Michelangelo Buonarroti e em obras como a sua estátua de David que se prepara para lutar contra Golias. Para muitas pessoas, *o David* de Michelangelo tornou-se um ícone de tudo o que a Renascença representa; é o rosto (ou corpo) em milhares de ímãs de geladeira; é uma das obras de arte mais instantaneamente reconhecidas no mundo.

Todos os anos, os turistas visitam a Galleria dell'Accademia de Florença para ver a estátua de Michelangelo e ouvir que ela é uma representação atemporal da perfeição do corpo humano. Unindo a antiguidade clássica com a observação anatômica de sua época, a obra captura David em um momento de gestação meditativa antes de um dramático desencadeamento de violência. Uma história frequentemente citada intensifica a admiração pela estátua como pelo seu criador: Michelangelo foi contratado para esculpi-la em 1501 a partir de um bloco de mármore com mais de cinco metros de altura, desperdiçado por outro escultor quase quarenta anos antes.

Na contemporaneidade, o poder da obra aumentou quando *David se tornou* um símbolo gay: o menino bonito e musculoso, nu, prestes a ter seu homem. A sensualidade erótica da escultura também parece confirmar o prestígio de Michelangelo como um imenso artista e também homossexual. Isto sugere que a cultura actual deseja o Renascimento como um lugar para projectar as suas próprias esperanças, medos e preocupações. Dado que se acredita que o Renascimento seja a origem de toda a vida civilizada, uma forma de validar o nosso modo de vida hoje é encontrar evidências dele neste período. Mas esta abordagem muitas vezes deixa-nos cegos para o que realmente motivou a criação da cultura e da arte renascentista, e é exactamente isso que acontece com o *David* de Michelangelo .

Esta escultura é na verdade um objecto político com uma interpretação muito restritiva. A República de Florença encomendou-o para simbolizar a liberdade cívica triunfando sobre a tirania (muitos florentinos viram a vitória de David sobre Golias como uma alegoria da vitória de Florença sobre inimigos tirânicos, como Milão e a família Medici). Uma comissão foi formada em 1504 para decidir onde a estátua concluída seria mostrada à população, a fim de maximizar o seu

impacto político. Michelangelo aproveitou a oportunidade desta delicada comissão para fazer um nome político e artístico. Ele também usou a obra para confirmar seu status de artista ousado. Estátuas anteriores mostravam David totalmente vestido. Michelangelo maximizou o impacto público da sua impressionante escultura ao retratar o seu David nu e justificando a sua escolha com precedentes antigos (não muito tempo atrás, certos manuais ainda fixavam uma discreta folha de figueira nos órgãos genitais de David). Michelangelo não estava muito interessado na dimensão política da sua estátua. Quando foi erguido, ele trocou Florença por encomendas mais lucrativas em Roma. No resto da sua carreira, foi cortejado da mesma forma pelos sultões otomanos, que lhe pediram para trabalhar na arquitectura e decoração de palácios e bazares em Istambul: este é um exemplo entre muitos outros do oportunismo que caracterizou a actividade dos artistas da Renascença, mesmo os maiores.

O mundo mais amplo da Renascença

Esta breve reflexão sobre Michelangelo permitiu-nos prestar homenagem às conquistas culturais da Itália. Mas este livro desafia o foco tradicional neste país, o que o torna a fonte exclusiva do Renascimento. A Itália tem uma importância inegável, mas muitas vezes ofuscou o desenvolvimento de novas ideias no Norte da Europa, na Península Ibérica, no mundo islâmico, no Sudeste Asiático e em África. Ao oferecer uma perspectiva global sobre a natureza do Renascimento, este livro sugere que seria mais correcto falar de uma série de "Renascimentos" nestas regiões, cada um com as suas características específicas e distintas. Entre esses outros Renascimentos e o Renascimento no sentido clássico, tradicional e centrado na Itália, houve muitas vezes sobreposição e influência mútua. A Renascença foi também um fenómeno notavelmente internacional, fluido e móvel. A carreira de Michelangelo reflete em parte este internacionalismo: vimos as suas ligações com Roma, Florença e Istambul. Holbein ilustra ainda melhor esta mobilidade cultural e geográfica. Nascido na Alemanha, trabalhou primeiro em Basileia, depois na Inglaterra como pintor da corte, e foi muito influenciado pela arte italiana. Os objetos que aparecem em sua pintura demonstram claramente que ele foi sujeito a influências culturais, políticas e intelectuais notavelmente globais. Isto é o que confere a esta obra um hibridismo impressionante e distingue claramente o seu autor de muitos dos seus contemporâneos italianos. Mas isso não faz dele um pintor menos “renascentista”. A sua mobilidade cultural é precisamente o que o define como tal.

A pintura de Holbein representa apenas algumas das descobertas e conquistas feitas durante este período que hoje se tornaram sinônimo da palavra "Renascença": pintura a óleo, uma técnica relativamente nova que transformou o mundo da arte; a impressão, que revolucionou a visão do conhecimento e da informação; invenções e adaptações científicas do Oriente, evidentes no desenvolvimento de instrumentos como a bússola e o astrolábio, que transformaram as viagens e as formas de representar o mundo; novas práticas empresariais, muitas vezes aprendidas com a cultura árabe, como o papel-moeda, os depósitos bancários e a contabilidade por partidas dobradas, que delinearam a dinâmica do capitalismo global moderno; o desenvolvimento da geografia, que produziu no final do século XV o primeiro globo terrestre conhecido e permitiu tantas transações complexas em todo o planeta; e, exemplificada pelas suntuosas roupas de Dinteville e pelo tapete turco sobre a mesa, a importação de novas tintas e materiais do Oriente, que mudaram o comportamento na vida doméstica cotidiana.

Quando foi o Renascimento?

Existe hoje um amplo consenso para definir a expressão "Renascença Europeia" como uma convulsão e mutação profunda e duradoura da cultura, política, arte e sociedade na Europa entre os anos 1400 e 1600. Os investigadores oferecem diferentes visões deste período. Alguns sublinham a importância do século XV , outros pensam que a quintessência do Renascimento surgiu no século XVI . Mas veremos a seguir que as disputas sobre a datação da Renascença tornaram-se tão claras que a validade do termo é hoje posta em causa. Ainda tem significado? Será realmente possível separar o Renascimento da Idade Média que o precedeu e do mundo moderno que o seguiu? Tem uma identidade objetiva ou é a projeção de leituras particulares? Foi inventado para criar um mito convincente da superioridade cultural europeia? Para responder a essas perguntas, precisamos entender como nasceu o próprio termo "Renascença".

público do século XVI teria reconhecido o termo "Renascença". A *rinascita* italiana foi frequentemente usada no século 16 para designar a ressurreição da cultura antiga. Mas a palavra francesa "Renascença" só apareceu, como expressão histórica descritiva, em meados do século XIX . O primeiro a utilizá-lo foi o historiador francês Jules Michelet. Nacionalista e republicano, estava profundamente ligado aos princípios igualitários da Revolução Francesa. Entre 1833 e 1862, trabalhou na sua grande obra: os múltiplos volumes da *História da França* . Condenou violentamente a aristocracia e a Igreja e escreveu uma *História da Revolução Francesa* para manter o fermento revolucionário. Após o fracasso final da revolução de 1848, Michelet caiu em desgraça política. Foi em 1855 que publicou o sétimo volume da sua *História* , intitulado *O Renascimento* . Aos seus olhos, o Renascimento significava

> […] a descoberta do mundo, a descoberta do homem.
> O século XVI […] vai de Colombo a Copérnico, de Copérnico a
> Galileu, da descoberta da terra à do céu.
> O próprio homem se encontrou lá [2].

As descobertas científicas de exploradores e pensadores como Colombo, Copérnico e Galileu avançaram em conjunto com a compreensão filosófica do que significava ser um indivíduo, que Michelet identificou nos escritos de Rabelais, Montaigne e Shakespeare. Este novo espírito contrastava com o que o historiador via como o estado "bizarro e monstruoso" da Idade Média [3]. O Renascimento representou para ele um movimento progressista e democrático, celebrando as grandes virtudes que lhe eram caras: razão, verdade, arte e beleza. Segundo Michelet, ela "se reconhece idêntica em coração à era moderna [4]".

Michelet foi o primeiro pensador a definir o Renascimento como um período histórico decisivo na cultura europeia, que rompeu crucialmente com a Idade Média e criou uma visão moderna da humanidade e do seu lugar no mundo. Ele também argumentou que a Renascença representou um "espírito", uma mentalidade, tanto quanto uma época específica da história. Sua definição do que ela incorporou nos parece familiar hoje, mas o que ele diz sobre o momento em que isso ocorreu é um pouco menos familiar. O Renascimento de Michelet não não passou para a Itália nos séculos XIV e XV , como fomos levados a supor. Acontece na França no século XVI . Nacionalista, Michelet queria reivindicar o Renascimento como um fenómeno francês. Republicano, ele também percebeu na Itália do século XIV uma admiração pela Igreja e pela tirania política que considerava profundamente antidemocrática e, portanto, estranha ao espírito renascentista.

Se a visão de Michelet do Renascimento foi e continua a ser atraente, foi tão influenciada pela sua própria realidade do século XIX como pela do século XVI . Na verdade, os valores do Renascimento, segundo Michelet, parecem estranhamente próximos dos da sua amada Revolução Francesa: defende a liberdade, a razão, a democracia, rejeita a opressão política e religiosa e exalta o espírito de independência e dignidade do "homem". . Decepcionado com o fracasso da revolução de 1848, Michelet voltou no tempo para encontrar uma era onde os valores da liberdade e da igualdade haviam triunfado e prometeu um mundo moderno livre da tirania.

O Renascimento Suíço

Se Michelet inventou a ideia do Renascimento, foi o académico suíço Jacob Burckhardt quem pintou o retrato definitivo: um fenómeno italiano e essencialmente do século XV . Em 1860 publicou *A Civilização da Renascença na Itália* . Ele argumentou que as particularidades da vida política na Itália no final dos séculos XIV e XV permitiram a criação de uma personalidade individual reconhecível como moderna. Com a ressurreição da antiguidade clássica, a descoberta do vasto mundo e o crescente desconforto com a religião estabelecida funcionalizado, "o homem torna-se um *indivíduo* espiritual [5]". Burckhardt contrastou deliberadamente este novo fenómeno com a ausência de consciência individual que definia para ele a Idade Média. Naquela época, "o homem [...] só se conhecia como raça, povo, partido, corporação, família [6]". Por outras palavras, antes do século XV , as pessoas não tinham um forte sentido da sua identidade individual. Segundo Burckhardt, foi a Itália do século XV que deu origem ao "homem renascentista", a quem chama de "o filho mais velho da Europa atual" [7]. O resultado foi a agora familiar visão do Renascimento: a era do nascimento do mundo moderno, criada por Dante, Petrarca, Alberti e Leonardo da Vinci, definida pela ressurreição da cultura clássica e concluída em meados do século XVI .

A versão da Renascença de Burckhardt sofre de inúmeras falhas e omissões. Algumas são flagrantes: tratando-se de um período celebrado pelas artes plásticas, Burckhardt fala muito pouco sobre a arte renascentista; muito pouco também das mudanças económicas; e superestima o que lhe parece uma atitude cética e até "pagã" em relação à religião da época. O seu centro de interesse é exclusivamente a Itália; em nenhum momento ele tenta ver a Renascença em relação a outras culturas. A sua definição dos termos "personalidade", "individualismo" e "moderno" também permanece extremamente vaga. Tal como o de Michelet, o Renascimento de Burckhardt pode ser lido como uma transposição da sua personalidade. Burckhardt era um aristocrata intelectual, orgulhoso de seu individualismo suíço protestante e republicano. Se detestava a ascensão do poder imperial alemão no século XIX , também temia a ascensão da democracia industrial que, na sua opinião, destruía a beleza e o gosto artístico. Sua visão posterior da Renascença como um período em que a arte e a vida estavam unidas, o republicanismo era celebrado, mas limitado, e a religião região temperada pelo Estado, assemelha-se a uma idealização da sua querida cidade de Basileia. No entanto, através da sua tese que coloca o Renascimento na base da vida moderna, o livro de Burckhardt sempre permaneceu no centro dos estudos do período: muitas vezes criticado, nunca completamente rejeitado.

A exaltação da arte e do individualismo por Michelet e Burckhardt como características essenciais da Renascença encontrou sua conclusão lógica na Inglaterra no estudo de Walter Pater, *The Renaissance* , publicado em 1873. Pater, um professor universitário e esteta que estudou em Oxford, usou este trabalho como veículo. por sua crença no "amor à arte pela arte " [8]Não se

interessava pelos aspectos políticos, científicos e económicos do período, que lhe pareciam irrelevantes, e via na arte de pintores do século XV como Botticelli, Leonardo da Vinci e Giorgione "um espírito de rebelião e revolta contra a moral e ideias religiosas da época [9]". Não foi uma rebelião política e democrática, mas uma celebração estética, hedonista e até pagã do que Pater chamou de "prazeres sensuais e imaginativos " [10]Mas o que ele chamou de "o espírito da Renascença" não era específico do século XV . Ele detectou vestígios deste "amor pela inteligência e pela imaginação por si mesmas [11]" do século XII ao século XVII . O livro de Pater escandalizou muitos, considerando-os decadentes e irreligiosos, mas as suas ideias guiaram a visão do Renascimento no mundo de língua inglesa durante décadas.

Michelet, Burckhardt e Pater criaram uma visão da Renascença do século 19: um espírito e *não* um período histórico. As realizações artísticas e culturais revelaram uma nova atitude mental em relação à individualidade e ao que significava ser "civilizado". É claro que esta forma de definir o Renascimento era problemático: em vez de oferecer uma análise histórica precisa do que aconteceu a partir do século XV , assemelhava-se mais a um ideal da sociedade europeia do século XIX . Estes historiadores exaltaram a democracia limitada, o cepticismo em relação à Igreja, o poder da arte e da literatura e o triunfo da civilização europeia sobre todas as outras. Estes valores foram a base do imperialismo europeu do século XIX . Num período histórico em que a Europa afirmava agressivamente a sua autoridade sobre grande parte das Américas, África e Ásia, autores como Pater criaram uma visão do Renascimento que parecia oferecer tanto uma origem como uma justificação para a dominação europeia sobre o resto do planeta. .

O Renascimento do século XX

A percepção do Renascimento na Europa e nos Estados Unidos no século XX permaneceu em grande parte na sombra de Burckhardt. No entanto, gradualmente chegamos a uma visão mais matizada do período. Um dos primeiros desafios para Burckhardt, e para a ideia do Renascimento como uma categoria em si, veio em 1919 com a publicação do livro de Johan Huizinga, *O Outono da Idade Média* . Este trabalho tentou mostrar que a cultura e a sociedade do norte da Europa foram negligenciadas nas definições anteriores do Renascimento. Ele também contestou a divisão temporal de Burckhardt entre a "Idade Média" e o "Renascimento". Em vez de ver o primeiro como o oposto do segundo, Huizinga argumentou que o estilo e a mentalidade considerados "renascentistas" por Burckhardt eram na verdade o espírito do declínio, ou outono, desde a Idade Média. Como exemplo, citou a arte flamenga de Jan Van Eyck no século XV :

> A sua arte [de Claus Sluter e dos irmãos Van Eyck], em termos dos seus temas, do seu destino, dos seus modos de expressão, é da Idade Média […]. Se alguns historiadores da arte apontaram uma espécie de Renascimento, é porque confundiram erroneamente realismo e Renascimento. Este realismo escrupuloso, esta aspiração de apresentar exactamente todos os detalhes naturais, deve ser considerado antes como o carácter do espírito do final da Idade Média [12].

No realismo detalhado do *Retrato de Jean Arnolfini e sua esposa de Van Eyck* (1434) (*ilustração 16*), ou *dos Embaixadores de Holbein* , Huizinga viu a conclusão de uma tradição medieval e não o advento de um espírito ressurgente onde a expressão artística se torna mais intensa . Ele não se opôs ao uso do termo "Renascença", mas, depois de subtrair tudo o que acreditava emanar da Idade Média, não sobrou muito da ideia. O livro de Huizinga lançou um olhar muito pessimista sobre o ideal renascentista celebrado por seus antecessores do século XIX . Isto não é surpreendente: escrito em plena Primeira Guerra Mundial, ele dificilmente poderia ter ficado entusiasmado com a visão

da Renascença como o florescimento da superioridade do individualismo e da “civilização” europeia.

O trabalho de Huizinga não destruiu a concepção "Burck-Hardtiana" da Renascença. Seu foco na literatura e na arte dos séculos XIV e XV reforçou uma tradição cada vez mais poderosa que confiou a propriedade intelectual da Renascença principalmente aos historiadores da arte. A abordagem mais influente nesta tradição tem sido o estudo iconológico da Renascença, desenvolvida por um acadêmico judeu alemão, Erwin Panofsky. Forçado a deixar a Alemanha quando os nazistas chegaram ao poder em 1933, assumiu uma série de cargos acadêmicos em Nova York. Panofsky acreditava, assim como Burckhardt, que a ressurreição dos estudos clássicos na Itália no século XV havia levado ao respeito pelos "valores morais" e a uma "mistura de conhecimento e urbanidade" [13]. Ele sugeriu que valia a pena lutar por estes princípios, face aos horrores da guerra mundial e do genocídio que tanto obscureceram o século XX . Portanto, ele desenvolveu uma abordagem mais científica da arte que continha as chaves dos valores civilizados da Renascença. Ele chamou isso de “iconologia”.

Para compreender uma obra de arte renascentista, era preciso, segundo Panofsky, compreender o seu tema: as imagens, as histórias e as alegorias. Ele chamou essa interpretação de *an□lise iconogr□fica* . Estabeleceu o significado intrínseco ou simbólico da obra. Panofsky argumentou que esta abordagem científica iria desvendar "aqueles princípios subjacentes que revelam a mentalidade básica de uma nação, de um período, de uma classe, de uma convicção religiosa ou filosófica - inconscientemente particularizada pela personalidade particular do artista que os assume - e condensado em uma obra de arte única [14]”. A iconologia era uma ciência que permitia identificar a essência, ou “mentalidade”, da humanidade, que poderia ser revelada na arte. Foi através da arte que se pôde compreender a vida no seu mais profundo, e a arte renascentista e a sua intensa humanidade representaram o auge desta tradição. Em seu já clássico livro *Essays on Iconology* (1939), Panofsky considera a iconologia comparável à etnologia, que ele define como “ *ciência* das raças humanas [15]”. O estudo e a interpretação da arte, conclui ele, indicam nosso grau de humanidade. Na medida em que a arte ressurgente, a seu ver, está no auge, pois marcou o momento em que a raça humana conseguiu compreender-se como humana e, portanto, moderna.

Para ilustrar o seu raciocínio, Panofsky compara uma imagem medieval do século XIV que evoca uma história antiga com uma representação da mesma cena no final do século XV . A miniatura medieval que mostra Júpiter em processo de rapto de Europa parece-lhe sem vida, incapaz “de dar forma visível às paixões animais16 [-]. Por outro lado, no desenho sobre o mesmo tema de Albrecht Dürer (*ilustraç□o 2*), concluído por volta de 1495, ele descobriu "a vitalidade emocional que permanecia ausente na representação medieval [17] ". É uma reelaboração dinâmica da história antiga, surpreendentemente expressiva, rica em intensidade psicológica e emoção. Panofsky conclui que o desenho de Dürer “não é apenas um acontecimento humanista, mas humano ” [-]O humanismo renascentista, como forma de pensar, acaba aqui por definir o que significa ser humano. Nada menos.

Renascença ou início dos tempos modernos?

Após a Segunda Guerra Mundial e as convulsões políticas e sociais da década de 1960, incluindo a politização dos estudos literários e a ascensão do feminismo, o Renascimento foi sujeito a um intenso reexame. O pensamento particularmente influente veio dos Estados Unidos. Em 1980, o

crítico literário Stephen Greenblatt publicou seu livro *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare* . A obra foi baseada na visão de Burckhardt – o Renais é a data de nascimento do homem moderno. Baseando-se numa nova forma de pensar a subjetividade, desenvolvida na psicanálise, na antropologia e na história social, Greenblatt argumentou que o século XVI viu "o aumento da consciência da autofabricação da identidade humana". Os homens (e por vezes as mulheres) aprenderam a manipular ou "moldar" as suas identidades de acordo com as circunstâncias. Tal como Burckhardt, Greenblatt viu isto como o início de um fenómeno particularmente moderno. Como crítico literário, ele acreditava que a autofabricação do eu na Renascença se desenvolveu no século XVI e continuou até o século XVII . Na sua opinião, os grandes autores da Inglaterra do século XVI – Edmund Spenser, Christopher Marlowe e William Shakespeare – criaram personagens fictícios como Fausto e Hamlet que eram autoconscientes e modelavam as suas próprias identidades. Nesse aspecto, passaram a ter a aparência e a linguagem do homem moderno. A pintura que Greenblatt utilizou para apresentar a sua teoria da auto-modelação, e que adornou a capa do seu livro, não era outra senão *Os Embaixadores,* de Hans Holbein.

Durante a Renascença, concluiu o crítico, "o próprio sujeito humano começou a parecer notavelmente privado de liberdade, um simples produto ideológico do equilíbrio de poder numa determinada sociedade". Sua Renascença foi muito mais ambígua que a de Burckhardt e Panofsky. Autor americano de origem judaica, Greenblatt desenvolveu mais tarde a sua admiração pelas conquistas da Renascença e o seu horror pelo seu lado negro – nomeadamente, do seu ponto de vista, a colonização voraz do Novo Mundo e as manifestações violentas do anti-semitismo que ocorreu ao longo do século XVI .

Apesar do título de seu livro, Greenblatt começou, com outros, a referir-se à Renascença como *o início* do período moderno. Este nome, proveniente da história social, refletia uma visão mais cética da relação entre o Renascimento e o mundo moderno do que as análises vagas e idealistas de Michelet e Burckhardt. Também fez do Renascimento um período histórico, em vez de assimilá-lo a um "espírito" cultural como propunham os autores do século XIX . A expressão *início da modernidade* sugeria, no entanto, que o que aconteceu entre 1400 e 1600 influenciou e marcou profundamente o mundo moderno. Ela também manteve uma convicção política progressista: compreender o passado pode ajudar a compreender e transformar o presente. Em vez de enfatizar que a Renascença olhou para trás, para o mundo antigo, a frase "início da modernidade" sugere que havia uma mentalidade voltada para o futuro durante este período que prenunciou o nosso mundo atual.

O conceito de "início da modernidade" também possibilitou abordar temas e questões até então consideradas inadequadas para serem estudadas em relação ao Renascimento. Investigadores como Greenblatt, ou Natalie Zemon Davis no seu livro *The Cultures of the People: Rituals, Knowledge and Resistance in the 16th Century* 19 , exploraram os papéis sociais dos camponeses, artesãos, travestis e mulheres "desenfreadas". A mais importante foi a análise do papel das mulheres na história do Renascimento, muito influenciada pela publicação, em 1977, do artigo de John Kelly-Gadol, "Did Women Have a Renaissance? ". As mentes críticas começaram a compreender que categorias como "judeu", "muçulmano", "negro" ou mesmo "mulher" mudaram ao longo do tempo e ao longo da história. A identidade não é fixa e imutável, como está implícito Burckhardt quando celebrou o homem "moderno": ele é fluido e contingente. Os autores tomaram então

consciência de uma realidade: se a identidade tinha sido diferente no passado, também poderia mudar no futuro.

1492: olhando para leste e oeste

Em 1992, no 500º aniversário do primeiro desembarque de Cristóvão Colombo na América, uma infinidade de obras, conferências e exposições reflectiram sobre o complexo legado da viagem do navegador genovês. Mas em vez de celebrar as façanhas de Cristóvão Colombo, este aniversário foi utilizado para reavaliar radicalmente o papel do Renascimento na história mundial. A Galeria Nacional de Arte de Washington organizou uma exposição internacional intitulada "Circa 1492: Art in the Age of Exploration", que analisou as viagens de Colombo no contexto geral do que estava acontecendo na Europa, na África, na Ásia e no Extremo Oriente no século XV. século. Baseando-se nas abordagens bastante céticas da Renascença, esta exposição e o catálogo que a acompanha examinaram as conquistas intelectuais e científicas do período juntamente com as suas consequências prejudiciais: a colonização, a escravatura, as guerras religiosas e a ascensão do imperialismo europeu.

O aniversário da primeira viagem de Cristóvão Colombo levou uma nova geração de investigadores a estudar como a descoberta do Novo Mundo Ocidental pela Europa surgiu da reflexão sobre o antigo mundo oriental. 1492 foi também o ano em que os patronos de Colombo, Fernando e Isabel, expulsaram as comunidades judaicas e Árabes da Espanha. No relato de sua primeira viagem, dedicada a Fernando e Isabel, Cristóvão Colombo escreve: “Assim, depois de ter expulsado todos os judeus de seus reinos e senhorios, Vossas Altezas neste mesmo mês de janeiro ordenaram-me que partisse com frota suficiente para os referidos países da Índia [as Américas]. […] E saí da cidade de Granada no dia doze de maio do mesmo ano de 1492, um sábado; Cheguei à cidade de Palos, que é um porto marítimo, onde equipei três navios [20]. » Cristóvão Colombo entendeu as suas viagens ao Novo Mundo como uma missão de conquista e conversão dos povos que aí encontrou, no mesmo espírito que Fernando e Isabel queriam conquistar as comunidades judaicas e muçulmanas de Espanha. É uma versão muito mais sinistra das grandes descobertas do que as de Michelet e Burckhardt. Atesta também que, até finais do século XV , cristãos, muçulmanos e judeus trocavam ideias e objetos amigavelmente, apesar das suas diferenças religiosas.

Hoje, os estudiosos estão começando a compreender que, apesar da tentativa de Fernando e Isabel de erradicar os bazares renascentistas da Espanha no final do século XV , o espírito de intercâmbio mútuo entre o Oriente e o Ocidente manteve-se firme ao longo do século XVI . Estas relações foram responsáveis por algumas das criações mais grandiosas do que hoje chamamos de Renascimento Europeu. Se a descoberta da América, a oeste, mudou profundamente a forma como os europeus viam o seu lugar num mundo em expansão, os encontros permanentes com o Oriente, a leste, foram igualmente cruciais para a forma como a Europa começou a definir-se regionalmente, no duplo nível de política e criatividade.

1

Um Renascimento global

Renascimento de quem, primeiro?

Um dos problemas das definições clássicas do Renascimento é que elas celebram as conquistas da civilização europeia com exclusão de todas as outras. Não é por acaso que o período em que o termo foi cunhado foi também o momento na história em que a Europa proclamou mais agressivamente a sua dominação imperialista do globo. O homem renascentista inventado por Michelet e Burckhardt era branco, homem, culto e convencido da sua superioridade cultural. Neste aspecto ele se assemelha ao ideal vitoriano do aventureiro imperial ou do alto funcionário colonial. Em vez de descreverem o mundo dos séculos XV e XVI, estes autores estavam na verdade descrevendo o seu próprio. Rejeitando esta abordagem, este capítulo centrar-se-á nos intercâmbios culturais e comerciais entre uma Europa ainda informe e as sociedades orientais. Ele argumenta que a Europa renascentista foi definida e medida pela opulência e esplendor do Oriente. Este é um facto ignorado pela influência que a versão oitocentista do Renascimento exerceu até recentemente.

Um bom ponto de partida é uma das imagens que Panofsky usou para definir a grande mudança que ele acreditava ter visto da mentalidade da Idade Média para o espírito do Renascimento: a desenho de Dürer *O Estupro da Europa* (*ilustração 2*). Para Panofsky, é uma das manifestações de uma mudança geral nas formas de perceber, emocional e intelectualmente, o indivíduo e o mundo. É uma imagem cheia de emoção, ação, vida. Define o espírito humanista da Renascença, espírito que, segundo Panofsky, é a base da própria humanidade. É também – isto é crucial – uma imagem do nascimento da Europa. Na mitologia clássica, Europa era filha do rei de Tiro, na Ásia. Apaixonado por ela, Júpiter (disfarçado de touro) raptou-a numa praia e levou-a da Ásia para Creta. Esta história serviu de metáfora mítica para designar o nascimento do continente europeu. Ao mesmo tempo que incorpora um novo espírito "do mundo e do homem", o desenho de Dürer também capta o momento em que a Europa tal como a conhecemos hoje começou a autodefinir-se como tal. O conceito de "Europa" originou-se durante o Renascimento. Segundo Panofsky, o mesmo acontece com a humanidade moderna. Isto implica que as culturas anteriores a esta época ou fora das fronteiras da Europa estão excluídas desta tradição de "humanidade". Panofsky faz da obra de Dürer uma leitura inteiramente positiva. Parece imune às associações negativas evocadas pela criação da "Europa" e ao facto de este acto criativo se basear num acto de violência – a violação. Ele também afirma que a separação entre a Ásia e a Europa foi a base para a criação da Europa e do seu Renascimento - por outras palavras, a Europa só poderia definir-se contra o Oriente, em oposição a ele. Quando olhamos para o período actual, vemos claramente que esta abordagem é imprecisa. Exclui povos e culturas cuja presença foi crucial na gestação do espírito do Renascimento, uma A Renascença é mais diversificada e menos unificada do que muitas vezes se acredita.

Que contraste entre este desenho e uma obra muito mais elaborada encomendada apenas três anos antes da chegada de Dürer a Veneza: *Pregação de São Marcos em Alexandria* , de Gentile e Giovanni Bellini (*ilustração 3*). Esta pintura muito grande, que exigiu vários anos de trabalho

árduo, foi encomendada em 1492 por uma poderosa irmandade veneziana, a Scuola di San Marco, para decorar as suas novas instalações (que ainda hoje existem). Foi finalmente concluído em 1507.

A obra de Bellini mostra São Marcos, fundador da Igreja Cristã de Alexandria, onde foi martirizado por volta do ano 75 dC, então padroeiro de Veneza. Na pintura, Marc está no púlpito, pregando para mulheres orientais envoltas em mantos brancos. Atrás dele está um grupo de nobres venezianos, e à sua frente está representada uma extraordinária variedade de orientais com os quais personagens de aparência europeia se misturam suavemente. Existem mamelucos egípcios, "mouros" norte-africanos, turcos, persas, etíopes e tártaros. A ação acontece no terço inferior da pintura; todo o resto é dominado pelo espetacular panorama de Alexandria. Uma suntuosa basílica bizantina com cúpula, a Igreja de São Marcos de Alexandria, recriada pela imaginação dos pintores, domina o fundo. Na praça, orientais conversam. Alguns estão a cavalo, outros conduzem camelos e uma girafa. As casas voltadas para a praça são decoradas com grades e azulejos egípcios. Tapetes e tapetes islâmicos estão pendurados nas janelas. Os minaretes, colunas e pilares que formam o horizonte combinam monumentos reconhecíveis de Alexandria e invenções pessoais dos Bellinis. A própria basílica é uma variedade eclética de elementos emprestados de São Marcos em Veneza e de Hagia Sophia em Constantinopla, enquanto as torres e colunas à distância correspondem a alguns dos locais mais famosos de Alexandria, muitos dos quais já haviam sido imitados na própria arquitetura de Veneza.

À primeira vista, a pintura parece uma imagem piedosa: um mártir cristão pregando a um grupo de "infiéis". Mas isso é apenas parte da história. Embora Marcos esteja vestido como um romano antigo, como convém a um personagem que viveu na Alexandria do primeiro século, as roupas de seus ouvintes são claramente do final do século XV , assim como os edifícios circundantes. Os Bellinis esforçam-se por retratar o entrelaçamento de comunidades e culturas numa cena que evoca tanto a igreja ocidental como o bazar oriental. A sua pintura é uma engenhosa combinação de dois mundos: o do seu tempo e o da Antiguidade. Ao mesmo tempo que evocam a Alexandria do século I e a vida de São Marcos, os pintores pretendem também representar as relações de Veneza com a Alexandria contemporânea, a do final do século XV . Tendo recebido a tarefa de representar uma cena da história do santo padroeiro de Veneza, pintaram habilmente São Marcos num cenário da sua época, reconhecível por muitos venezianos ricos e influentes. Esta é uma característica bem conhecida da arte e da literatura renascentista e que aproxima a pintura do esboço de Dürer sobre o rapto de Europa: vestir o presente com as roupas do passado para melhor compreender o aqui.

Ocidente encontra Oriente

Dürer e os Bellini ficaram fascinados pelos mitos e pela realidade do mundo a leste da "Europa Renascentista" como vemos hoje. A celebração de Dürer de uma energia violenta por detrás da criação da Europa é também uma imagem da interacção Leste-Oeste; sugere que o final do século XV tinha consciência de que a Europa olhava para o Oriente para se definir artística e culturalmente. Os Bellini estavam interessados nas especificidades deste mundo oriental e, em particular, nos costumes, na arquitetura e na cultura da Alexandria árabe, um dos parceiros comerciais estáveis de Veneza. Dürer e os Bellinis não desafiaram os mamelucos do Egipto, os otomanos da Turquia ou os persas da Ásia Central declarando-os ignorantes ou bárbaros. Pelo contrário, tinham plena consciência de que estas culturas possuíam muitas coisas que as cidades-estado da Europa invejavam: bens valiosos, conhecimentos técnicos, científicos e artísticos e práticas comerciais

dos bazares da Europa que estavam muito à frente de tudo. entendemos no que hoje chamamos de Ocidente. O quadro de Bellini, *São Marcos Pregando em Alexandria,* mostra claramente que, se a Europa começou a definir-se, não foi em oposição ao misterioso Oriente, mas através de um amplo e complexo movimento de troca de ideias e de materiais.

Os contemporâneos venezianos de Bellini não esconderam o facto de que deviam muito a estas transacções com o Oriente. Em 1493, o diarista veneziano Marino Sanudo escreveu:

Os venezianos, que eram originalmente mercadores, continuam a comercializar todos os anos; enviaram galés para a Flandres, para a costa da Barbária, para Beirute, para Alexandria, para as terras gregas e para Aigues-Mortes.

Sanudo sabia que Veneza estava perfeitamente situada para servir de intermediária comercial: poderia receber mercadorias destes bazares orientais e depois transportá-las para os mercados do norte da Europa. Escrevendo na época em que os Bellini trabalhavam na pintura de São Marcos, o cônego Pietro Casola relatou, com espanto, o impacto desse fluxo de produtos do Oriente sobre a própria Veneza:

Quanto à qualidade dos produtos nesta cidade, poderíamos dizer algo sobre isso, mas não toda a verdade, longe disso, porque não tem preço. Na verdade, parece que aqui se reúne o mundo inteiro, e que o ser humano concentrou ali todo o seu poder comercial... Quem poderia contar estas inúmeras lojas, tão bem abastecidas que quase parecem armazéns, com tantos lençóis qualquer obra – tapeçaria , brocados e cortinas de qualquer desenho, tapetes de todos os tipos, lençóis de pêlo de camelo de todas as cores e texturas, sedas de todos os tipos; e tantos armazéns cheios de temperos, alimentos e remédios, e tanta cera linda! Quem contempla tudo isso fica maravilhado!

O comércio destes produtos entre o Oriente e o Ocidente ocorria em todo o Mediterrâneo durante séculos, mas o seu volume aumentou após o fim das Cruzadas, quando foi retomada a livre circulação de mercadorias entre as comunidades árabes e cristãs. A partir do século XIV , Veneza lutou contra rivais como Génova e Florença para estabelecer o seu domínio sobre o comércio do Mar Vermelho e do Oceano Índico que terminava em Alexandria. Havia entrepostos comerciais e cônsules venezianos e genoveses em Alexandria, Damasco, Aleppo e ainda mais longe. A Europa exportou têxteis (especialmente lã), artigos de vidro, sabão, papel, cobre, sal, frutas secas e principalmente prata e ouro. Importou do Oriente uma vasta gama de produtos que vão desde especiarias (pimenta preta, noz-moscada, cravo e canela), algodão, seda, cetim, veludo e tapetes até ópio, tulipas, sândalo, porcelana, cavalos, ruibarbo e pedras preciosas, não esquecendo os corantes e pigmentos de cores vivas que eram usados para fazer e tingir tecidos.

Se a Europa exportava principalmente produtos básicos como madeira serrada, lã e metais semipreciosos, importava produtos de luxo e de alto valor, cujo impacto na cultura e no consumo das cidades, de Veneza a Londres, tem sido gradual mas profundo. Foi sentido em tudo, desde a comida até a pintura. Os livros de receitas do século XV trazem receitas de preparo de coelho com amêndoas trituradas, açafrão, gengibre, raízes de cipreste, canela, açúcar, cravo e noz-moscada. Para uma refeição de quarenta convidados, uma coleção de economia doméstica indica as seguintes quantidades: "meio quilo de columbine em pó, meio quilo de canela moída, um quilo de açúcar, uma onça de açafrão, um quarto de quilo de pregos de cravo e pimenta Malaguette, um oitavo de quilo de pimenta, um oitavo de quilo de Galanga, um oitavo de quilo de noz-moscada… [21]. » Esses alimentos raros eram usados como remédios, remédios, perfumes e até adotados em cerimônias religiosas; se eram pequenos em quantidade, eram grandes em seu impacto em todos os aspectos da vida. À medida que a economia familiar mudou com este influxo de produtos exóticos, a arte e a cultura seguiram-se. A paleta de pintores como os Bellinis também foi ampliada por pigmentos como lápis-lazúli, vermelhão e cinábrio, todos importados do Oriente *via* Veneza:

trouxeram para as pinturas renascentistas os azuis e vermelhos brilhantes que as caracterizam. A pintura de Bellini sobre São Marcos reproduz seda, veludo, musselina, algodão, azulejos, tapetes e até animais com um amor ao detalhe que mostra até que ponto tinham consciência de que as trocas com os bazares do Oriente transformavam as impressões visuais, os cheiros e os sabores do mundo e as habilidades dos pintores para reproduzi-los.

Os bazares do Cairo, Aleppo e Damasco também tiveram outro impacto: modelaram literalmente a arquitetura de Veneza. O historiador de arte veneziano Giuseppe Fiocco chamou a cidade de "souk gigantesco" e, mais recentemente, historiadores da arquitetura notaram que muitas de suas características se baseavam na emulação direta de designs e decorações orientais. Surpreende-nos a semelhança entre a planta do mercado de Rialto, com os seus edifícios horizontais dispostos paralelamente às artérias principais, e a de Aleppo, a capital comercial síria; e as janelas, arcos e fachadas decorativas do Palácio Ducal e do Palazzo Ducale são inspirados nas mesquitas, bazares e palácios de cidades orientais como Cairo, Acre e Tabriz, onde os mercadores venezianos negociaram durante séculos. Se Veneza foi a cidade renascentista por excelência, não foi apenas porque combinava comércio e luxo estético, mas também porque admirava e imitava as culturas orientais.

Créditos e débitos

Historiadores da economia e da política conduzem um debate acirrado sobre as razões das transformações do demanda e consumo durante o período. Há também uma curiosa contradição nas crenças: acredita-se que o espírito social e cultural floresceu durante o Renascimento, estando firmemente convencido de que os séculos XIV e XV foram um período de profunda depressão económica. Os preços caíam, os salários desabavam. O impacto devastador da Peste Negra, que eclodiu em 1348, agravou ainda mais as dificuldades. É verdade que uma das consequências de uma imensa onda de epidemias e mortes, como uma guerra, é muitas vezes convulsão e mudanças sociais radicais. Foi o que aconteceu na Europa depois da peste. Além das doenças, a guerra devastou simultaneamente a região. As guerras civis flamengas (1293-1328), o conflito entre cristãos e muçulmanos em Espanha e no Norte de África (1291-1341), as guerras entre Génova e Veneza (1291-1299; 1350-1355; 1378-1381) e os Cem Anos A guerra no Norte da Europa (1336-1453) perturbou o comércio e a agricultura, criando uma estrutura cíclica de inflação seguida de deflação repentina. Um dos efeitos de todas estas mortes, epidemias e guerras foi uma concentração na vida urbana e uma acumulação de riqueza nas mãos de uma pequena mas próspera elite, cujo consumo conspícuo começou a definir a extravagância cultivada a que chamamos Renascença. Esta é a sumptuosa exibição de luxo e ornamentação observada por Johan Huizinga no seu estudo das cortes da Borgonha no Norte da Europa e por Jacob Burckhardt na Itália do século XV .

Tal como na maioria dos períodos históricos, quando alguns sofrem depressão e declínio, outros têm oportunidades de enriquecimento e de fazer fortunas. Veneza, em particular, aproveitou a situação para acumular capital através aumentou a procura de bens de luxo e desenvolveu novos meios de transporte que permitiram a circulação de mais mercadorias entre o Oriente e o Ocidente. A antiga galera veneziana ou "gallee", um navio estreito a remo, foi gradualmente substituída por um pesado veleiro de casco redondo, o *cocca* , que servia para transportar produtos básicos volumosos, como madeira para construção, cereais, sal, peixe e ferro. entre os portos do Norte da Europa. A *cocca* podia transportar mais de 300 “barris” de mercadorias (um “barril” equivale a

900 litros), mais de três vezes a carga máxima da antiga galera. Foi no final do século XV que se desenvolveu a caravela de três mastros. Baseado em designs árabes, comportava até 400 toneladas de carga e também era muito mais rápido que o *cocca* .

Junto com o aumento do volume e a aceleração da distribuição de mercadorias, as formas de concretização das transações também foram mudando. Em seu leito de morte em 1423, o Doge de Veneza Tommaso Mocenigo escreveu uma avaliação retórica da situação comercial de sua cidade, que dá uma ideia da crescente escala e complexidade do comércio e das finanças durante o período:
Os florentinos trazem para Veneza todos os anos 16.000 folhas, médias, finas e muito finas, e nós as levamos para Nápoles, Sicília e Oriente. Eles compram 392 mil ducados em lã, seda, ouro e prata, uvas e açúcar. Na Lombardia, Milão gasta 900 mil ducados por ano em Veneza; Monza, 56.000; Como, Tortona, Novara, Cremona, 104.000 ducados cada. […] E estas cidades, por sua vez, trazem para Veneza 900.000 ducados em tecidos, de modo que o volume de negócios totaliza 2.800.000 ducados. As exportações venezianas em todo o mundo representam 10 milhões de ducados por ano; importações, também 10 milhões. Destes 20 milhões, Veneza obtém um lucro de 4 milhões, portanto a uma taxa de 20% [22].

A realidade financeira era provavelmente mais confusa do que sugerem os números redondos de Mocenigo. Mas a dificuldade de equilibrar a importação e a exportação de mercadorias internacionais e de artigos de luxo e de calcular o crédito, o lucro e as taxas de juro é-nos hoje tão familiar que vemos facilmente porque é que a Renascença é muitas vezes vista como o berço do capitalismo moderno. No entanto, seria incorrecto dizer que se tratava de um fenómeno exclusivamente europeu. Ao comercializar os produtos exóticos do Oriente, os comerciantes europeus integraram ao mesmo tempo práticas comerciais árabes e islâmicas através dos seus contactos com bazares e entrepostos comerciais em todo o Norte de África, Médio Oriente e Pérsia.

Bem no início do século XIII , o comerciante Leonardo de Pisa (Leonardo Fibonacci, conhecido como Leonardo Pisan) usou seus contatos comerciais com métodos árabes de cálculo de perdas e lucros para escrever uma série de livros altamente influentes sobre matemática. Em 1202 completou seu estudo de aritmética, intitulado *Liber abaci* . No início do livro, ele dá alguns detalhes de sua vida e reconhece sua dívida para com a ciência matemática árabe:
Juntei-me ao meu pai após a sua nomeação pela sua cidade natal, Pisa, para o posto alfandegário localizado em Bougie [na Argélia] para os comerciantes pisanos que chegavam lá em multidões. Ele me ensinou maravilhosamente números e cálculos indo-árabes. Gostei tanto desse ensino que continuei a estudar matemática por minhas viagens de negócios ao Egito, Síria, Grécia, Sicília e Provença e que tive prazer em debates e controvérsias com os estudiosos dessas regiões. De volta a Pisa, compus este livro em quinze capítulos, que inclui o que, na minha opinião, é o melhor dos métodos indianos, árabes e gregos.

As transacções comerciais de Leonardo de Pisa com mercadores árabes nos bazares orientais fizeram-no perceber que a prática europeia de cálculo – a utilização de algarismos romanos e do ábaco – era um incómodo e uma perda de tempo. Os números indo-árabes eram imensamente superiores e permitiam soluções complexas e cada vez mais abstratas para os problemas de cálculo de lucros e perdas. Leonardo, portanto, explica cuidadosamente a natureza dos números indo-arábicos de "0" a "9", o uso da vírgula e a aplicação deste sistema a problemas comerciais práticos envolvendo adição, subtração, multiplicação, divisão e avaliação de pesos. e medidas, bem como permuta, determinação de taxas de juros e câmbio de moeda. Embora hoje nos pareçam óbvios, é útil lembrar que antes de Leonardo de Pisa, os sinais de adição (+), subtração (-) e multiplicação (x) eram desconhecidos na Europa.

As práticas comerciais árabes das quais Leonardo de Pisa tomou emprestadas essas ideias derivaram de inovações árabes muito anteriores em matemática e geometria. É a palavra árabe para "restauração", *al-jabru* , que denota os princípios fundamentais da álgebra , por exemplo. Por volta de 825 dC, o astrônomo persa Abu Ja'far Mohammed ibn Mûsâ al-Khwârizmî escreveu um livro

intitulado *Kitâb al-jâbr wal muqâbala* [Regras de Restauração e Redução], que expôs as regras aritméticas do sistema numérico posicional decimal. O nome do autor, latinizado, designaria mais tarde um dos pilares da matemática moderna: o algoritmo.

A xilogravura que ilustra *as Peregrinações de Bernhard von Breydenbach* , publicada em 1486, resume bem a estreita relação entre comércio, matemática e trocas cordiais com a cultura árabe ao longo dos séculos XIV e XV . É o primeiro exemplo europeu conhecido de reprodução da escrita árabe num livro impresso. A ilustração mostra uma versão do alfabeto árabe e logo abaixo um doleiro realizando uma transação. Reúne os intercâmbios culturais, linguísticos e financeiros que viajantes e comerciantes como Breydenbach esperavam das suas visitas aos bazares orientais. O que diz muito bem Gaspar Nicolas, autor de um livro sobre aritmética publicado em português em 1519: "Imprimo esta aritmética porque é algo tão necessário em Portugal para as suas transações com mercadores da Índia e da Pérsia, da Arábia, da Etiópia e de outros. lugares. »

Os novos métodos de Leonardo de Pisa foram gradualmente adoptados nos entrepostos comerciais de Veneza, Florença e Génova, quando se entendeu que eram necessários novos meios para acompanhar as transacções comerciais cada vez mais complexas e internacionais. Os produtos eram muitas vezes pagos em barras de prata ou ouro, mas à medida que as vendas aumentavam e havia mais de duas partes em todas as transações, era necessário recorrer a novas práticas. Uma das principais inovações foi a letra de câmbio, o primeiro exemplo de papel-moeda. A letra de câmbio é a ancestral do cheque moderno, cujo nome vem do termo árabe mediado val *sakk* . Quando alguém preenche um cheque, ele o baseia em sua capacidade de crédito no banco. Este banco honrará o cheque quando o portador o apresentar para pagamento. Da mesma forma, um comerciante do século XIV pagaria por uma carga de mercadorias com uma letra de câmbio, um pedaço de papel, a ser sacado em uma poderosa família de comerciantes que honraria essa nota quando esta lhes fosse apresentada, seja em uma data posterior especificada ou na entrega da mercadoria. As grandes famílias que garantiam essas transações em papel rapidamente se transformaram em dinastias de banqueiros e também de comerciantes. O comerciante que virou banqueiro lucrou com estas operações cobrando juros com base no tempo necessário para pagar a conta e manipulando a taxa de câmbio entre várias moedas internacionais.

Os banqueiros de Deus

A Igreja medieval ainda proibia a usura, definida como a cobrança de juros sobre um empréstimo. "Receber juros pela utilização do dinheiro emprestado é em si injusto", argumentou o teólogo São Tomás de Aquino, "porque faz pagar por aquilo que não existe; o que obviamente constitui uma desigualdade contrária à justiça [23]. » Os princípios religiosos do Cristianismo e do Islão proibiram oficialmente a cobrança de juros sobre empréstimos. Na prática, ambas as culturas encontraram lacunas para maximizar o lucro financeiro. Os banqueiros mercantis podiam disfarçar o recebimento de juros emprestando dinheiro nominalmente numa moeda, mas sendo reembolsados noutra. Neste processo, impuseram uma taxa de câmbio favorável que lhes permitiu obter um lucro igual a uma certa porcentagem da soma inicial. O banqueiro mantinha dinheiro em "depósito" para os comerciantes, por meio do qual dava a outros comerciantes "crédito" suficiente para aceitarem suas letras de câmbio como forma de dinheiro. Outra solução foi empregar comerciantes judeus para gerirem transacções de crédito e actuarem como mediadores comerciais entre as duas religiões, pela simples razão de que os judeus não estavam sujeitos a uma proibição

religiosa oficial contra a usura. Deste acidente histórico nasceu o cliché anti-semita sobre as suas supostas ligações com as finanças internacionais: é um produto directo da hipocrisia cristã e muçulmana. Hipocrisia altamente sublinhada em duas peças, *O Judeu de Malta* de Marlowe (por volta de 1590) e *O Mercador de Veneza* de Shakespeare (1594), onde os mercadores judeus parecem menos vorazes e egoístas do que as comunidades cristãs e islâmicas em que vivem.

A riqueza e o prestígio acumulados pelos banqueiros mercantis foram a base do poder político e da criatividade artística que caracterizam o Renascimento Europeu aos nossos olhos. A famosa dinastia Medici, que dominou a política e a cultura florentina ao longo do século XV, era originalmente uma família de banqueiros mercantis. Em 1397, Giovanni di Bicci de' Medici - John de' Medici - fundou o banco Medici em Florença, que rapidamente aperfeiçoou a arte da contabilidade por partidas dobradas, dos depósitos e transferências bancárias, do seguro marítimo e da lucrativa circulação de letras de câmbio. O banco Medici também se tornou o "banqueiro de Deus" ao gerir as transferências de fundos do papado em toda a Europa. Em 1429, Le Pogge, estudioso humanista e chanceler de Florença, descreveu o dinheiro como "necessário: são os nervos que unem o Estado", ou "muito vantajosos, tanto para a prosperidade comum como para a vida cívica". Examinando o impacto do comércio nas cidades, ele poderia perguntar com razão "quantas residências magníficas, vilas distintas, igrejas, colunatas e hospitais [foram] construídos em [sua] vida" com o dinheiro ganho pelas grandes casas comerciais como a do Médici em Florença. Mentes como Leonardo de Pisa e Le Pogge compreenderam muito bem que foi o comércio, as trocas com o Oriente e a adoção de práticas comerciais mais sistemáticas que criaram as condições para a arte, a cultura e o consumo do Renascimento. Especulação, câmbio, risco e lucro são termos emprestados do comércio. Mas no final do século XV, estas palavras também se tornaram centrais para a visão que tínhamos do mundo e da nossa própria identidade.

Os Grandes Turcos

A Guerra dos Cem Anos entre a Inglaterra e a França terminou em 1453. Um dos efeitos do retorno à paz foi o aumento do comércio entre o norte e o sul da Europa. No outro extremo do continente, o ano de 1453 assistiu a outro acontecimento igualmente decisivo: os muçulmanos otomanos acabaram por tomar a capital do milenar Império Bizantino, Constantinopla. A captura de Constantinopla pelos turcos marcou uma mudança decisiva no equilíbrio político internacional de poder e fez do Império Otomano a maior potência imperial que a Europa conheceu desde o Império Romano.

O Império Otomano nasceu no século XIII a partir de uma pequena tribo turca estabelecida na Anatólia, região ocidental da atual Turquia: através das suas conquistas militares, avançou para o oeste, gradualmente corroendo o território do Império Bizantino em deliquescência . Em 330, Bizâncio foi renomeada como Constantinopla pelo primeiro imperador romano cristão, Constantino. Em 1054, as diferenças entre a Igreja Católica Ocidental e a Igreja Ortodoxa Oriental, que tinha sede em Constantinopla, tornaram-se tão irreconciliáveis que cada uma deixou de reconhecer a autoridade da outra: isto é o que é chamado de Grande Cisma. À medida que os turcos, ao longo da década de 1430, gradualmente se aproximavam dos despojos de Constantinopla, houve tentativas cada vez mais desesperadas de unificar as Igrejas Ocidental e Oriental e defender a cidade, mas falharam. Na Primavera de 1453, mais de 100.000 soldados turcos sitiaram Constantinopla e, em 28 de Maio, o Sultão Mehmed II – diríamos agora "Mehmed,

o Conquistador" – finalmente tomou-a. A queda de Constantinopla é tradicionalmente vista como uma catástrofe para o cristianismo, e muitos dignitários da igreja contemporâneos do evento ficaram horrorizados com a notícia. O famoso humanista Enea Silvio Piccolomini (que mais tarde se tornaria o Papa Pio II) escreveu estas linhas ao Papa Nicolau V:

O que podemos dizer sobre as terríveis notícias que nos chegam de Constantinopla? […] Quem duvidaria […] da implacabilidade dos turcos contra as igrejas de Deus? Lamento pensar que a igreja de Hagia Sophia, famosa em todo o mundo, esteja destruída ou profanada, que as numerosas e magníficas basílicas dedicadas aos santos, verdadeiras obras de arte, tenham sofrido a destruição ou contaminação de Maho conheci. O que podemos dizer também dos livros, que existiam em grande número e ainda desconhecidos para nós, latinos? É uma segunda morte para Homero, uma segunda morte para Platão [24].

Capital do Império Bizantino, Constantinopla foi uma das últimas ligações entre o mundo da Roma antiga e a Itália do século XV . Através dela, muito do conhecimento da cultura clássica pôde ser recuperado. Aos olhos de Piccolomini, a queda da cidade foi uma repetição da do próprio Império Romano, com a destruição da sua cultura, estudos e monumentos pelas hordas "bárbaras". A única diferença: desta vez eram muçulmanos.

Na verdade, Mehmed não era o déspota bárbaro frequentemente evocado na imaginação histórica ocidental. As suas afinidades com as ambições políticas e os gostos culturais dos seus homólogos italianos eram mais pronunciadas do que muitas vezes se acredita. Quando dirigiu o cerco de Constantinopla, Mehmed tinha a seu serviço vários humanistas italianos que "liam diariamente ao sultão extratos de autores antigos como Diógenes Laércio, Heródoto, Tito Lívio e Quintus Curtius, bem como crônicas dos papas e dos reis lombardos . Ele e os seus antecessores trabalharam durante décadas para conquistar vastos territórios do antigo mundo greco-romano, onde o humanismo italiano do século XV procurou grande parte da sua inspiração. Não deveríamos, portanto, ficar surpresos ao saber que Mehmed, uma mente cultivada, foi sujeito a influências semelhantes e alimentou aspirações culturais e históricas muito próximas das dos humanistas – ele realizou façanhas "em nada inferiores às de Alexandre da Macedónia" (Alexandre, o Grande), como lhe contou um de seus cronistas gregos. Outro admirador acadêmico, Georges de Trebizond, escreveu: "Ninguém duvida que você é o imperador dos romanos. Quem ocupa legitimamente a sede do império é o imperador e a sede do Império Romano é Constantinopla. »Mehmed fingiu estar surpreso com o fato de sua conquista da Grécia poder angustiar os italianos. Como partilhavam a mesma herança troiana com os turcos, ele presumiu que a sua vitória sobre um antigo inimigo comum os alegraria! Contrariamente aos receios de Piccolomini quanto à destruição e profanação de Constantinopla, Mehmed embarcou imediatamente num ambicioso programa de construção para apoiar as suas reivindicações à autoridade imperial. Foi com este espírito que ele repovoou a cidade com comerciantes e artesãos judeus e cristãos e fundou o Grande Bazar para estabelecer a sua preeminência como centro comercial internacional. Constantinopla foi renomeada como Istambul, que significa "trono" ou "capital".

Muitos europeus viram a vitória de Mehmed como uma oportunidade a ser aproveitada e não como uma catástrofe. Poucos meses após a queda de Constantinopla, tanto Veneza como Génova enviaram emissários para reavivar as relações comerciais com a cidade e os territórios otomanos imensamente expandidos. Na primavera de 1454, Veneza assinou um tratado de paz com Mehmed que lhe concedeu privilégios comerciais preferenciais. "Nossa intenção é viver em paz e amizade com o imperador turco", especificou o Doge de Veneza. Com a retomada das boas relações comerciais veio a dos intercâmbios culturais e artísticos. Em 1461, Sigismund Malatesta, o formidável senhor de Rimini, enviou o seu artista da corte Matteo de' Pasti a Istambul "para pintar

e esculpir" o sultão, na esperança de formalizar uma aliança militar com os otomanos contra Veneza. Dois arquitetos italianos, Filarète e Michelozzo, também foram cortejados por Mehmed: ele viu neles possíveis projetistas do seu ambicioso "Novo Palácio", Topkapi, que todos concordaram em dizer, segundo um embaixador veneziano do século XVI , que era "o mais belo, o mais conveniente e o mais milagroso do mundo".

A biblioteca de Mehmed, grande parte da qual ainda existe no Palácio de Topkapi, em Istambul, revela que, longe de destruir os textos clássicos do mundo antigo, ele os cobiçou tão ardentemente como os seus homólogos italianos. Incluía cópias da *Geografia* de Ptolomeu , *do Cânon de Avicena,* da *Suma Contra os Gentios de* Tomás de Aquino , *da Ilíada de Homero* e outros textos em grego, hebraico e árabe. A reputação de Mehmed era tal que, em 1482, o humanista florentino Francesco Berlinghieri dedicou sua nova tradução latina da *Geografia de Ptolomeu* a "Mehmed dos Otomanos, príncipe ilustre e senhor do trono de Deus". Então, ao saber da morte repentina do sultão, corrigiu imediatamente a dedicatória para endereçá-la ao seu sucessor, Bayezid II! Em 1479, o Doge de Veneza “alugou” a Mehmed Gentile Bellini. “Gentile não perdeu tempo em fazer um retrato do soberano, tão semelhante que foi considerado um milagre”, escreve Giorgio Vasari [25]. Este é o belo retrato de Mehmed hoje exposto na National Gallery de Londres (*ilustração 4*). O sultão mandou Bellini de volta a Veneza carregado de presentes, e "além dos presentes e dos numerosos privilégios que recebeu na partida, o imperador colocou em seu pescoço uma corrente trabalhada ao estilo turco, pesando duzentas e cinquenta coroas de ouro. 'ouro [26]'. Este detalhe lança nova luz sobre o quadro *São Marcos pregando em Alexandria* , pintado por Gentile e seu irmão Giovanni. Aos pés da cadeira de Marc, em primeiro plano, há sem dúvida um autorretrato de Gentile; ele usa a corrente oferecida por Mehmed no pescoço. Bellini exibe, portanto, com orgulho, os frutos de patrocínio do Sultão, e usa suas experiências em Istambul para enriquecer sua descrição de Alexandria com detalhes exóticos. Claramente, ser patrocinado por Mehmed não era uma fonte de constrangimento, mas uma grande distinção.

Vários soberanos italianos prestaram homenagem ao poder de Mehmed encomendando eles próprios objetos de arte em sua homenagem. Em abril de 1478, Giuliano de Medici, irmão de Lorenzo, o Magnífico, foi assassinado por Bernardo di Bandino Baroncelli na infame “conspiração Pazzi”. Bernardo fugiu para Istambul, mas foi preso por ordem de Mehmed e levado para Florença, onde foi executado por homicídio. Para expressar sua gratidão, Laurent encomendou uma medalha com a imagem de Mehmed ao artista florentino Bertoldo di Giovanni. Na parte frontal ela mostra seu perfil; no reverso, representa o sultão num antigo triunfo: conduz uma carruagem na qual estão alegorias dos territórios da Europa e da Ásia que conquistou e que agora mantém sob seu controle. Tal como outras medalhas feitas para Mehmed, esta é inspirada em temas e motivos da Antiguidade Greco-Romana. Obviamente, Lorenzo, o Magnífico, considerou-os reconhecíveis por Mehmed. Esta encomenda foi um elogio artístico, destinado a celebrar os sucessos de um rival, mas de um rival que partilhava uma herança artística e intelectual comum.

Não havia barreiras geográficas ou políticas claras entre o Oriente e o Ocidente no século XV . É uma convicção que apareceu muito mais tarde, no século XIX , a crença na absoluta separação cultural e política entre o Oriente Islâmico e o Ocidente cristão, que obscureceu memórias e nos fez esquecer com que facilidade os bens e as obras de arte e as ideias foram trocados entre essas duas culturas. A Europa tinha plena consciência de que a cultura, a moral e a religião dos O mundo

muçulmano era muito diferente do seu e os dois lados encontravam-se frequentemente em conflito militar directo. Mas o facto é que, na maior parte, as trocas materiais e comerciais entre eles não foram afectadas por este antagonismo político: muito pelo contrário, a sua competição dinâmica nos negócios e nas trocas culturais criou em ambos os lados um ambiente propício ao desenvolvimento.

O conflito entre o Oriente e o Ocidente continuou, mas os sucessores de Mehmed mantiveram o diálogo cultural, político e comercial com a Europa: tudo podia ser comprado e vendido, desde seda, cavalos, tapetes e tapeçarias até porcelanas, tulipas e armamentos. Em 1482, um filho de Mehmed, o príncipe Djem, desafiou seu irmão, o futuro Bayezid II, pela vaga coroa imperial. Tendo falhado, fugiu para Rodes e depois para França, e finalmente viu-se, a partir de 1489, em prisão domiciliária em Roma, sob o controlo do Papa. A sua misteriosa morte em Nápoles, em 1495, pôs fim às esperanças europeias de que um dia um europhilo ascendesse ao trono otomano. Tudo isto não impediu de forma alguma que Bayezid continuasse a cortejar comerciantes e artistas italianos: convidou Leonardo da Vinci e Michelangelo para trabalharem em encomendas em Istambul. Em 1520, a ascensão de Solimão, o Magnífico, intensificou os intercâmbios artísticos e diplomáticos. O novo sultão inaugurou um comércio bilateral muito dinâmico de cavalos, tapeçarias e jóias. L'Aretino, um dos humanistas mais renomados da Itália, ficou particularmente fascinado por Soliman e escreveu-lhe em 1532 para oferecer seus eruditos serviços. Em 1533, a oficina de tapeçaria de Dermoyen despachou uma equipe de tecelões e comerciantes para Istambul para desenhar tapeçarias para o sultão. É claro que esta empresa ficou impressionada com os investimentos de Soliman em suntuosos objetos de arte, como a deslumbrante coroa imperial que comprou em 1532 de um consórcio de ourives venezianos. Naquele ano, os turcos sitiaram Viena pela segunda vez, e Suleiman, numa provocação deliberada aos Habsburgos que a defendiam, contornou as muralhas da cidade com a sua magnífica coroa. Esse tipo de comportamento encantou os franceses, antigos aliados de Suleiman. Na década de 1570, os otomanos também fizeram uma aliança com a coroa inglesa, que procurou o seu apoio na sua resistência às ambições imperiais do rei espanhol Filipe II. Os turcos tornaram-se actores políticos tão poderosos na Europa no final do século XVI que o humanista francês Michel de Montaigne foi capaz de escrever: "o Estado mais forte que existe actualmente no mundo é o dos turcos [27]".

Os ventos da mudança

Longe de romper o contacto cultural entre o Oriente e o Ocidente, o Império Otomano, outrora senhor de Constantinopla, simplesmente fez com que estas trocas compensassem. As rotas terrestres para a Pérsia, a Ásia Central e a China foram fortemente tributadas pela administração otomana, mas isto apenas estimulou novas iniciativas comerciais. O fim da Guerra dos Cem Anos estimulou o comércio entre o Norte e o Sul da Europa, o que intensificou a procura de produtos exóticos do Oriente. Isto acelerou o ritmo e a escala do comércio e levou os Estados europeus cristãos a procurar formas de contornar os pesados direitos aduaneiros impostos às suas transferências de mercadorias do Oriente para o Ocidente. A maioria dos produtos orientais foi regulamentada em Barras europeias de ouro e prata. À medida que as minas da Europa Central começaram a esgotar-se e os direitos aduaneiros aumentaram, foram necessárias novas fontes de rendimento: esta foi a causa directa do desenvolvimento das explorações e descobertas.

Durante séculos, o ouro infiltrou-se na Europa através do Norte de África e das rotas de caravanas transsaarianas. O cartógrafo judeu Abraham Cresques resumiu bem o desejo europeu pelo ouro africano no seu *Atlas Catalão* , produzido em 1375 para o rei francês Carlos V (*ilustração 5*). No painel que representa o Noroeste de África, mostra o lendário "Mussé Melly", senhor da Guiné, sentado acima de dois dos locais cruciais para a circulação do ouro no Sahara: Mali e Tombuctu. Ele segura um globo de ouro nas mãos e a legenda à direita diz: "Este rei é o senhor mais rico e ilustre de todo o país, devido à grande abundância de ouro que é coletado em suas terras [28]. »

Apesar da sua aparência bizarra, o mapa de Cresques permite-nos compreender com bastante precisão a rota do ouro. Das minas do Sudão, chegou a centros comerciais nas fronteiras do Saara, como Sigilmissa, vale do Draa e Timbuktu. Nestes centros eram fabricados lingotes que eram enviados para Marraquexe, Túnis, Cairo e Alexandria. "É lá que nós, cristãos, trocamos o seu ouro por mercadorias com os mouros29 " escreveu um comerciante veneziano. Misto de realidade e lenda, o mapa de Cresques mostra claramente o que a Europa queria da África no final do século XIV . Indica também até que ponto Portugal conseguiu transformar em seu benefício a sua situação até então marginal e isolada no extremo oeste da Europa. Os portugueses começaram a colonizar as ilhas atlânticas da Madeira, das Ilhas Canárias e dos Açores, em preparação para lucro comercial a partir da década de 1420 Mas a coroa de Portugal e os seus mercadores compreenderam rapidamente que, navegando ao longo das costas africanas, era possível explorar o comércio de ouro e especiarias. Com esta medida ousada, iríamos contornar os impostos cobrados nas rotas comerciais terrestres que atravessavam os territórios otomanos.

Contudo, um projeto tão ambicioso exigia organização e capital. Em meados do século XV , comerciantes alemães, florentinos, genoveses e venezianos financiaram expedições portuguesas ao longo da costa da África Ocidental e ofereceram ao rei de Portugal uma percentagem de todos os lucros. De 1454 a 1456, o comerciante veneziano Alvise Ca' da Mosto viajou ao longo da costa africana: foi do Cabo Branco ao rio Senegal e depois contornou Cabo Verde (nos actuais territórios do Senegal e da Gâmbia). Ao desembarcar em Cabo Branco, ele estava interessado principalmente nos comerciantes árabes que seguiam a rota comercial transaariana para o interior:

Eles vão para os negros, mas também para as nossas terras berberes. Eles são numerosos e possuem uma grande quantidade de camelos que usam para transportar cobre, prata e outras mercadorias da Barbária para Timbuktu e o país dos Negros. […] E trazem ouro e malaguete [30].

Mas não foi apenas o ouro que fluiu para a Europa através destas complexas rotas africanas. Ao atravessar o reino de um chefe chamado "Budomel", no sul do Senegal, Ca' da Mosto troca sete cavalos "que no seu conjunto não custaram menos de trezentos ducados" por cem escravos [31]. Para o veneziano, o caso era ocasional, mas a maioria lucrativo: baseava-se numa taxa de câmbio aceite de 9 a 14 escravos por cavalo (estima-se que, na época, a própria Veneza tinha mais de 3.000 escravos). Em 1446, Ca' da Mosto estimou que a "vila de Arguim fornecia a Portugal entre 800 e 1.000 escravos por ano [32]", que eram trazidos de volta a Lisboa e depois vendidos para toda a Europa. Este comércio representa um dos lados mais sombrios do Renascimento Europeu: deu início a um comércio transatlântico de escravos que iria sobrecarregar milhões de africanos com males e sofrimentos nos séculos seguintes, e sobreviver por muito tempo até à abolição oficial da escravatura. em 1834. É preocupante notar: as economias que financiaram os grandes avanços culturais da Renascença lucraram plenamente com este comércio inescrupuloso de vidas humanas.

Além dos produtos importados do Oriente, o ouro, a pimenta, os tecidos e os escravos de África que regressaram ao coração da Europa continental também criaram as condições para uma percepção geográfica global do mundo desde o início dos tempos modernos. Em 1492, às vésperas da primeira viagem de Cristóvão Colombo ao Novo Mundo, o comerciante de tecidos alemão Martin Behaim criou um objeto que encarnava a fusão do conhecimento económico global e da inovação artística e que se tornaria cada vez mais característico da época: o primeiro globo terrestre conhecido. (*ilustração 6*). Lindamente ilustrado com mais de 1.100 nomes de lugares e 48 miniaturas de reis e outras dinastias, o globo de Behaim também incluía lendas detalhadas que descreviam os produtos, práticas comerciais e rotas que abrangiam o mundo conhecido. Mais do que apenas um exemplo brilhante de estudo geográfico, era um mapa comercial do mundo renascentista, cujo autor era ao mesmo tempo comerciante e geografista. gráfico. Behaim registrou suas próprias experiências comerciais na África Ocidental de 1482 a 1484, e elas dão algumas indicações do que motivou suas viagens. Navegou "com diversos bens e produtos para venda e permuta", incluindo "18 cavalos com arreios caros, para oferecer aos reis mouros", bem como "vários exemplares de especiarias para mostrar aos mouros para que entendessem isso que procuramos em seu país. Especiarias, ouro e escravos: estes são os “bens” que estimularam a criação da primeira imagem do mundo verdadeiramente global no início dos tempos modernos.

Estas influências culturais e comerciais não foram unilaterais. “Neste reino do Kongo fazem-se tecidos com pelo próximo do veludo, por vezes entrelaçados em cetim aveludado, e tão admiráveis que nada mais belo se faz em Itália”, escreve um cronista português. “Na Serra Leoa, os homens são muito habilidosos e fazem objetos de grande beleza, por exemplo colheres, saleiros, cabos de adagas”, observa outro. Esta é uma alusão direta às notáveis esculturas que mais tarde seriam chamadas de “marfins afro-portugueses”. Esculpidas e gravadas por artistas africanos da Serra Leoa e da Nigéria, estas belas obras de arte fundem o estilo africano e motivos europeus para criar um objeto híbrido, único em ambas as culturas. Saleiros e olifantes (chifres de caça) eram exemplos particularmente comuns, e eram proprietários de pessoas tão diversas como Albrecht Dürer e a família Medici. Um saleiro particularmente impressionante (*ilustração 7*), que data do início do século XVI , representa quatro portugueses sustentando um cesto sobre o qual navega um navio. A cereja do bolo: bem no topo, há um marinheiro de vigia. Os detalhes das roupas, armas, cordame, suponha encontros claramente frequentes e observação muito atenta dos marinheiros portugueses. Segundo especialistas, estes objetos esculpidos e gravados foram concebidos para exportação para a Europa. Revelam um nível de interacção e intercâmbio cultural que vai além dos pressupostos tradicionais sobre contactos entre a Europa renascentista e África. Provam também que o desenho africano teve um impacto significativo na arte e na arquitectura do Renascimento europeu. A delicadeza dos traços frisados, trançados e torcidos destas gravuras influenciou poderosamente a arquitetura de Portugal no século XVI , quando aquele país começou a erguer monumentos à glória do seu poder comercial em África e no Extremo Oriente.

Em 1492, enquanto Behaim terminava o seu globo e os artesãos da Serra Leoa esculpiam os seus marfins, Cristóvão Colombo levantou âncora para uma viagem ao Atlântico ocidental. Ao desembarcar nas Bahamas em 12 de outubro daquele ano, ele acrescentou outra peça ao quebra-cabeça do mundo ressurgente de Behaim: um “Novo Mundo” a oeste. Menos de um século depois, geógrafos europeus como Abraham Ortelius e Gerard Mercator conseguiram desenhar um mapa

do mundo que parece notavelmente moderno. Mas, nos quinhentos anos seguintes, o domínio planetário da Europa seria tudo menos harmonioso e “civilizador”.

2

Escrita humanista

A indignidade do homem

Em novembro de 1466, Jorge de Trebizonda, um dos mais famosos estudiosos humanistas do século XV , adoeceu numa prisão romana por ordem do seu empregador, o Papa Paulo II. Desde a sua chegada a Veneza, este estudioso de língua grega estabeleceu-se através da sua brilhante prática das novas artes intelectuais e educativas da época, inspiradas nos autores clássicos da Grécia e de Roma. Com suas habilidades em grego e latim, rapidamente se tornou conhecido publicando livros didáticos de retórica e lógica, além de comentários e traduções de Aristóteles e Platão. Podemos ter uma ideia da sua fama lendo estas linhas, que indicam a sua presença no Concílio de Florença em 1439:

Ensinou pública e privadamente, em sua casa, sobre diversas matérias, em grego e latim, em lógica e filosofia; ele escreveu uma *Dialética* para que seus alunos pudessem aprender [lógica], e escreveu uma *Retórica com o mesmo propósito* que foi muito admirada. Ele costumava dar muitos exercícios aos seus alunos. Naquela época, não havia em Florença ninguém mais útil do que ele para o ensino, além do seu conhecimento e da sua eloquência.

Em 1450, Jorge de Trebizonda foi secretário pontifício e professor principal do novo ciclo de estudos de humanidades, o *studia humanitatis* , no Studio Romano, sob o patrocínio do Papa Nicolau V. Mas jovens humanistas logo começaram a criticar as suas traduções; também ministravam cursos, eram seus concorrentes e minavam seu prestígio em Roma. Em 1465, Jorge de Trebizonda partiu para a nova capital de Mehmed, o Conquistador, Istambul, a antiga Constantinopla. Conhecendo o interesse do sultão pelos estudos, escreveu um prefácio às obras do antigo geógrafo grego Ptolomeu, que lhe dedicou, "no pensamento de que nada é melhor nesta vida do que servir um sábio e que filosofa sobre os maiores assuntos. ” Dedicou também ao sultão sua comparação entre Aristóteles e Platão, depois retornou a Roma para redigir uma série de cartas dirigidas a Mehmed, onde afirmava: “Nunca houve e nunca haverá um homem a quem Deus tenha dado mais chances de ser o único dono do mundo. »Em suas cartas e dedicatórias com forte poder retórico, Jorge de Trebizonda viu claramente em Mehmed um patrono muito adequado para seus talentos como professor. Isto não agradou ao papa que, ao saber do seu flerte intelectual com o sultão, mandou prendê-lo. O seu encarceramento foi breve e, após uma curta estadia em Budapeste, regressou a Roma, onde pôde testemunhar a ressurreição dos seus livros de retórica e dialética: uma nova vida começou para eles graças à sua difusão por uma nova técnica, a imprensa.

Este capítulo examina o nascimento de um dos termos filosóficos mais complexos e controversos, o ressurgente "humanismo", e a sua estreita relação com uma das mais importantes inovações tecnológicas do mundo pré-moderno, o imprensa. O elo entre esses dois novos produtos é o livro. No início do século XV , a alfabetização e os livros eram domínio de uma pequena elite internacional que vivia em centros urbanos como Constantinopla, Bagdá, Roma e Veneza. No final do século XVI , o humanismo e a impressão revolucionaram a visão erudita e popular da leitura, da escrita e do estatuto do conhecimento, transmitido pelo livro impresso, então muito mais concentrado no Norte da Europa.

A carreira de Georges de Trébizonde abrange um período determinante, que definiu o pensamento intelectual e a história do livro. Foi nesta época que toda uma geração de intelectuais desenvolveu um novo método de aquisição de conhecimento derivado de antigos autores gregos e latinos: os studia *humanitatis* . Esses estudiosos se autoproclamaram "humanistas" e empreenderam um imenso empreendimento: analisar, traduzir, publicar e ensinar os textos do passado para compreender e transformar o seu presente. O humanismo renascentista substituiu gradualmente a tradição escolástica medieval da qual surgiu. Promoveu sistematicamente o estudo de obras antigas, cruciais, a seu ver, para a formação do indivíduo eficiente, culto e civilizado que, graças às suas competências, teria sucesso no mundo prático da política, do comércio e da religião.

O que tornou o humanismo um sucesso foi o fato de ele afirmar ser capaz de oferecer duas vantagens aos seus discípulos. A primeira: incentivou a crença de que o domínio dos clássicos tornava alguém melhor, mais "humano", capaz de pensar os problemas éticos e morais que cada pessoa enfrentava nas suas relações com o seu universo social. A segunda: ele convenceu seus alunos e empregadores de que o estudo de textos antigos forneceu as habilidades práticas necessárias para uma futura carreira como embaixador, jurista, clérigo ou secretário nas administrações burocráticas hierárquicas emergentes em toda a Europa do século XV . A formação humanista, incluindo a arte de traduzir, escrever cartas e falar em público, era vista como uma educação eminentemente "vendável" para aqueles que desejavam ingressar nas fileiras da elite social.

Aqui parecemos estar longe da imagem romântica e idealizada do humanismo que salva do naufrágio as grandes obras da cultura antiga e se imbui da sua sabedoria para criar uma sociedade civilizada. Nós somos. O humanismo renascentista tinha um propósito claramente pragmático: fornecer um quadro de referência para carreiras e, em particular, preparar os homens para governar. A educação literária moderna, as "humanidades", é desenhada no mesmo modelo (a própria palavra vem da expressão latina *studia humanitatis*). Promete os mesmos benefícios e, pode-se argumentar, mantém as mesmas falhas. Baseia-se no postulado, agora plenamente integrado, de que o ensino geral e não profissional das disciplinas literárias torna o aluno um ser civilizado e confere-lhe as qualificações linguísticas e retóricas necessárias para ter sucesso no mercado de trabalho. Este postulado, no entanto, sofre de tensões internas permanentes, que remontam às práticas ideológicas do humanismo no início do Renascimento: por exemplo, a contradição entre o ideal do papel crucial do professor e da liberdade de pensamento e a realidade de " de coração" e conformismo intelectual.

Muitos destes conflitos são perceptíveis na carreira de Georges de Trébizonde. Revela o que foi, concretamente, o desenvolvimento do humanismo renascentista: um esforço intelectualmente árduo para encontrar, traduzir, editar, publicar e ensinar textos antigos. A conjunção das atividades deste estudioso como autor, tradutor e professor sugere que o humanismo teve mais sucesso na sala de aula, como modo de preparação prática para o emprego. Novos programas e métodos foram introduzidos para transmitir as competências altamente qualificadas exigidas pela educação humanista. O humanismo contou com a criação de uma comunidade científica para ensinar e difundir as suas ideias, mas os seus membros também discutiram sobre a natureza do movimento e a direcção a dar-lhe: vimos as disputas desagradáveis e as rivalidades pérfidas que visavam o estudioso de língua grega e comprometeu sua carreira. O humanismo vendeu as suas competências

a uma elite governante que tinha persuadido do valor do conhecimento linguístico, retórico e administrativo conferido pelo seu modo de educação. Mas esta forma pragmática de se promover era muitas vezes problemática, como descobriu Jorge de Trebizonda quando tentou transferir a sua lealdade e erudição de um patrono poderoso (Papa Paulo II) para outro (Mehmed, o Conquistador). É por isso que o humanismo concentrou os seus esforços na divulgação do seu método através da pedagogia e da técnica revolucionária de impressão. A aliança entre o humanismo e a imprensa permitiu aos estudiosos distribuir cópias idênticas das suas publicações em números muito grandes, muito além do que teria sido possível com a reprodução de manuscritos por copistas. Esta estreita colaboração levou então ao aumento da alfabetização e das escolas, o que fez da educação um instrumento de socialização de importância sem precedentes.

Os "persuasores"

A história do humanismo renascentista começa com um escritor e estudioso italiano do século XIV , Petrarca. Ele é uma pessoa que tinha ligações estreitas com a corte dos papas em Avignon: seu pai trabalhava lá como "notário" – um estudioso que dominava a arte de administrar a massa de documentos gerados pelos assuntos papais. Com base nessas tradições acadêmicas, Petrarca interessou-se pelas qualidades retóricas e estilísticas de vários autores latinos antigos então negligenciados, particularmente Cícero, Tito Lívio e Virgílio. Ele se comprometeu a reconstruir textos como a História Romana de Lívio, reunindo fragmentos de diferentes manuscritos, corrigindo passagens corrompidas por erros de linguagem e imitando o estilo do autor para escrever um latim mais preciso, elegante e mais persuasivo.

Petrarca também vasculhou bibliotecas e mosteiros em busca de textos antigos e, em 1333, descobriu um manuscrito do *Pro Archia de Cícero* , o "Discurso para o poeta Archias", no qual o estadista e orador romano analisava as virtudes dos *studia humanitatis* . Um texto "cheio de elogios maravilhosos aos poetas", escreve Petrarca. Para ele e para o desenvolvimento futuro do humanismo, Cícero foi crucial, porque ofereceu uma nova forma de pensar a união, numa pessoa culta, do lado filosófico e contemplativo da vida e do seu lado ativo e público. No seu famoso *De Oratore* [Sobre o Orador], Cícero colocou este problema estabelecendo um contraste entre retórica ou oratória e filosofia. "A arte da fala […] está abertamente", escreveu ele, "ao alcance, por assim dizer, e à disposição de cada um, instrumento de prática diária, linguagem habitual de conversação [33]. » A filosofia, por outro lado, exigia uma meditação pessoal, tão distante quanto possível "da política" e dissociada, de facto, "de qualquer ocupação34 [-]. Em seu tratado *De vita solitaria* [A Vida Solitária], Petrarca analisa os respectivos papéis do filósofo e do orador retomando a distinção de Cícero:

A diversidade de costumes e as observações heterogêneas me levam a pensar que os filósofos sempre tiveram ideias contrárias às dos oradores. Pois estes querem obter o aplauso da multidão, enquanto aqueles - se as suas afirmações forem verdadeiras - esforçam-se por se conhecerem, por dedicarem a alma ao auto-estudo, por serem indiferentes à glória efémera [35].

Todo o objectivo do "modelo" humanista de Petrarca está aí: reunir a busca pessoal pela verdade filosófica e a capacidade pragmática de operar eficazmente na sociedade através da retórica e da persuasão. Para encontrar o equilíbrio perfeito, o ser civilizado precisava de um treinamento rigoroso nas disciplinas dos *studia humanitatis* : gramática, retórica, poesia, história e filosofia moral.

Foi um argumento brilhante para dar aos primeiros humanistas mais poder e prestígio do que os seus antecessores alguma vez tiveram. A escolástica medieval ensinava aos seus alunos latim,

escrita de cartas e filosofia, mas os seus professores e pensadores estavam numa posição de inferioridade, obrigados a obedecer às autoridades para quem trabalhavam (geralmente a Igreja). A definição ciceroniana do humanista civilizado, capaz de filosofar sobre a humanidade, mas também de saber como treinar a elite nas habilidades de discurso público e persuasão, deu ao humanismo e aos seus promotores mais autonomia para "vender" as suas ideias a instituições sociais e políticas. Mas o humanismo nunca foi um movimento explicitamente político, mesmo que alguns dos seus proponentes, como veremos, estivessem prontos a deixá-lo ser "recuperado" por ideologias políticas quando pudessem beneficiar dele.

humanismo renascentista do século XV : Leonardo Bruni. Durante sua carreira, foi secretário do papa (1405) e chanceler de Florença (1410). Ao traduzir Aristóteles, Platão e Xenofonte para o latim, ele desempenhou um papel crucial na ressurreição do grego antigo. Prestando homenagem a Petrarca, reconhece-o por ter "revivido os estudos humanistas [*studia humanitatis*] que estavam em vias de extinção", e por "abrir-nos o caminho que conduz ao conhecimento " [36]. Um dos tratados mais famosos de Leonardo Bruni é o seu *Em louvor à cidade de Florença* , composto por volta de 1400. Começa no modo ciceroniano clássico: Florença "é feita de tal forma que nada pode ser encontrado que tenha mais brilho e esplendor sobre toda a superfície de Florença". a terra; […] só podemos admirar a superioridade desta cidade que nenhuma eloquência poderia igualar [37]". Aqui vemos Bruni empregando seus talentos como orador em um exercício escolar de retórica e dialética (persuasão por meio da argumentação).

Os humanistas se autodenominavam oradores e retóricos, gurus do estilo, não da política. O acesso aos mais altos escalões do poder era, no entanto, o oxigénio de que o humanismo precisava para prosperar. Seria errado interpretar *o Elogio de Bruni* como um exemplo do apoio do movimento aos valores cívicos republicanos de uma cidade como Florença. Levando os temas dos escritos humanos ao pé da letra nists é muitas vezes um erro. Esses textos eram exercícios muito formais de estilo e retórica, e seus autores adoravam argumentar dialeticamente a favor e contra a mesma posição. A celebração literária de uma cidade foi apenas um dos muitos gêneros praticados por Bruni e seus colegas humanistas. Bruni esperava, muito provavelmente, que o seu elogio promovesse a sua carreira como líder político em Florença, mas as suas traduções de outros textos mostram que ele poderia apoiar outras ideologias com a mesma facilidade. Em 1435 ele completou uma tradução da *Política de Aristóteles* do original grego. Ele dedicou cópias luxuosas ao Papa Eugênio IV e Afonso, rei de Aragão (que, politicamente, eram rivais ferrenhos). Em sua dedicatória a Afonso, ele chamou o texto de Aristóteles de "um grande e rico instrumento para governar um reino" e "uma boa ferramenta para um rei". O triunfo do humanismo dependeu da sua capacidade de usar as suas capacidades retóricas, oratórias e dialéticas para convencer uma vasta gama de potenciais financiadores políticos, fossem republicanos ou monarcas, da utilidade dos seus serviços.

De volta à estaca zero

Em meados do século XV, a prática do humanismo difundiu-se nas escolas, universidades e cursos. Com a ênfase do movimento na retórica e na linguagem, o livro, como objeto material e intelectual, ganhou nova importância. Quando o humanismo revisou as formas de falar, traduzir, ler e até escrever latim, todas as suas iniciativas se concentraram no livro, o meio portátil perfeito para difundir essas ideias. Uma cópia manuscrita da *Ars gramatica* latina de Diomedes , datada do final do século XV , oferece um belo exemplo do tipo de texto que os professores da Renascença usavam em seu ensino. Note-se que está transcrito na nova escrita humanista: esta letra cursiva substituiu a escrita gótica medieval, e a sua rejeição das abreviaturas góticas e das fusões de letras tornou o texto mais acessível.

Mas como estes ideais humanistas foram traduzidos na prática? As duas ilustrações de notas de rodapé que aparecem na *Ars Grammatica de* Diomedes lançam alguma luz sobre o abismo que separava as pretensões intelectuais do humanismo e sua realidade concreta. À direita, vemos uma cena típica da sala de aula renascida: um professor humanista dá uma palestra para um grupo de alunos desordeiros. À esquerda, a sanção recai: o mesmo professor inflige uma surra com força alarmante num menino.

A carreira de um dos mais respeitados professores humanistas, Guarino de Verona (1374-1460), fornece um exemplo particularmente notável deste abismo entre a teoria do humanismo e a sua prática em sala de aula. Guarino aprendeu grego em Constantinopla, retornou à Itália em 1408 munido de uma coleção de manuscritos gregos e, graças a isso, adquiriu uma reputação formidável como tradutor, professor e conferencista. Em 1429, entrou ao serviço da dinastia Este em Ferrara, e abriu uma famosa escola nesta cidade; tornou-se o núcleo da nova faculdade de artes da Universidade de Ferrara, onde ensinou retórica a partir de 1436.

A base do sucesso educacional de Guarino é sua capacidade de vender aos seus alunos e patrocinadores uma visão de educação humanística que combina valores humanos civilizados com habilidades práticas cruciais para o sucesso. site social. Em sua palestra introdutória sobre Cícero, ele faz esta pergunta retórica:

Que melhor objetivo podemos estabelecer para nossos pensamentos e esforços do que os estudos e preceitos que nos permitem guiar, ordenar e governar a nós mesmos, a nossos lares e a nossos cargos políticos? […] Portanto continuem no seu caminho, excelentes senhores e jovens, e trabalhem nestes estudos ciceronianos que enchem a nossa cidade de esperança fundada em vocês e lhes trazem honra e prazer.

Esta é a ideologia do humanismo renascentista. Foi uma visão difundida por um grupo de professores e estudiosos qualificados na arte da retórica e da persuasão; não nos surpreendamos que tenha sido tão facilmente aceite no seu tempo e que as pessoas continuem a acreditar nele hoje.

No entanto, a classe de Guarino não produziu necessariamente os cidadãos humanos de elite que ele prometeu. Seu modo de educação envolvia uma imersão exaustiva na gramática e na retórica, baseada em uma série aparentemente interminável de exercícios básicos: anotações constantes, memorização de textos, repetição oral, imitação de modelos retóricos. Sobrou pouco tempo para reflexão filosófica sobre a natureza dos textos analisados, e as notas de aula dos alunos revelam apenas uma compreensão muito rudimentar das novas formas de falar e escrever que humanistas como Guarino acreditavam estar na vanguarda de suas práticas. ensino. Estas lições elementares de linguagem e retórica prepararam de facto os estudantes para empregos jurídicos,

políticos e religiosos, mas para cargos inferiores, longe dos patamares prometidos pelo eminente professor em seus cursos introdutórios.

A abordagem defendida por Guarino também pode ter tido efeitos insidiosos. Seus métodos encantaram os políticos que o financiaram. Treinar repetidamente seus alunos para pensar sobre sutilezas gramaticais cultivava a passividade, a obediência e a docilidade e, se isso não funcionasse, recorrer à disciplina e às correções como as mostradas na ilustração da *Ars Grammatica* de Diomedes era aparentemente de uso comum. Guarino também encorajou explicitamente a submissão à política da elite dominante, seja ela republicana ou (como no caso dos seus próprios patronos, os Estes) monárquica:

O que quer que o príncipe decrete, deve-se aceitá-lo com serenidade e aparência de prazer. Porque quem o consegue é caro aos que estão no poder, garante a sua fortuna e a dos seus pais e obtém altas promoções.

Para a maioria dos estudantes envolvidos, as reivindicações retóricas do humanismo para formar um novo tipo de indivíduo levaram, na prática, ao emprego na base do estado político emergente. Guarino teve o cuidado de incutir neles a complacência política, bem como as competências práticas necessárias para essas funções. Nestas condições, era certo que as elites continuariam a patrocinar escolas e universidades que divulgassem os ideais do humanismo.

Lugar de mulher é em casa (do humanista)

A julgar pela retórica do humanismo sobre a dignidade da humanidade, poder-se-ia pensar que isso abriria novas possibilidades sociais e intelectuais para as mulheres. Na verdade, ele tinha um relacionamento muito mais ambíguo com eles. Em seu tratado *A Família* (1444), o humanista italiano Leon Battista Alberti definiu a visão do movimento sobre a vida doméstica. A casa pertence aos homens, mas é gerida pelas mulheres:

Deixo os pequenos afazeres domésticos aos cuidados da minha esposa […]. Dificilmente ganharíamos qualquer respeito se a nossa esposa fosse ativa entre os homens lá fora, no mercado, na frente de todos. Quanto a mim, também me pareceria um pouco humilhante ficar trancado em casa entre as mulheres, enquanto tenho de exercer atividades masculinas entre os homens, os meus concidadãos e estrangeiros eminentes e notáveis.

Economia de Cícero e Xenofonte , Alberti criou uma visão altamente influente da divisão sexual do trabalho e da economia doméstica. Estabeleceu um nítido contraste entre o homem público eloquente e a sua esposa silenciosa que permanece "enclausurada em casa". Ela não tem outra formação além de gestão doméstica. Para garantir que esteja bem conservado, o marido revela à esposa tudo o que contém, com uma exceção. Apenas "meus livros e cadernos" permanecem trancados a sete chaves, confidencia Alberti, e "não só minha esposa não conseguiu lê-los, mas também não conseguiu colocar as mãos neles". A ansiedade toma conta dele com a ideia de "mulheres ousadas e ousadas mulheres, que procuram saber demasiado sobre o que se passa fora de casa, sobre as preocupações dos seus maridos e dos homens em geral.

A posição de Alberti influenciou as reações dos humanistas ao desafio das mulheres da elite que, recusando o papel que lhes foi atribuído, procuraram profissionalizar-se nos novos estudos. Académicos como Leonardo Bruni não rejeitaram inteiramente a possibilidade da educação das mulheres, mas – foram intratáveis nesta questão – apenas até certo ponto. Num texto dedicado a Battista Malatesta, esposa de Galeazzo Malatesta, senhor de Pesaro, Bruni a alerta: "Não é de forma alguma glorioso" que as mulheres estudem geometria, aritmética ou astronomia, escreve ele neste texto escrito por volta de 1405, e até mesmo retórica, porque "por que […] as sutilezas dos estatutos deveriam sobrecarregar uma mulher, que nunca verá o fórum [38]? » Aprender retórica e a

arte de falar em público seria particularmente perigoso para uma mulher, porque “se ela balança os braços quando fala ou grita com muita veemência, [ela] pode ser considerada louca ou apta a ser presa [39]". As mulheres podiam cultivar-se, dominar o protocolo e as competências domésticas, mas qualquer formação avançada em disciplinas aplicadas que lhes pudesse dar visibilidade pública e profissional levantava suspeitas.

Apesar desta hostilidade, estudiosos como Battista Malatesta, Christine de Pizan (*c.* 1364-1431), Isotta Nogarola (1418-1466) e Cassandra Fedele (1465-1558) tentaram estabelecer uma carreira intelectual para si próprios. “Aqueles que culparam as mulheres por ciúmes são homens indignos que, tendo conhecido ou conhecido numerosas mulheres de maior inteligência e conduta mais nobre do que a deles, conceberam amargura e ressentimento”, sustenta, em *O Livro da Cidade das Senhoras* (1404-1405), a literata francesa Christine de Pizan [40]. Na década de 1430, Isotta Nogarola de Verona reagiu duramente aos ataques à conversa das mulheres: “Não é na volubilidade que as mulheres superam os homens, mas na eloquência e na virtude. »Essas incursões na publicação e no discurso público, no entanto, pareciam mais sensacionais do que profissionais. Em 1438, Isotta Nogarola foi odiosamente difamada por um panfletário anônimo por tentar "levantar a voz". Assimilando a sua erudição à libertinagem sexual, disse, com uma implicação grosseira: “A mulher de língua fácil nunca é casta. » Assim que uma mulher atravessava a fronteira, enquanto a estudante talentosa falava em público, os humanistas castigavam-na por provocação sexual, ou confundiam a sua mensagem ao reduzir o diálogo intelectual das mulheres ao nível trivial de trocas românticas.

O humanismo ressurgente não abriu novas possibilidades para as mulheres; ele simplesmente mudou as condições de sua opressão. Ele incentivou a sua educação como um ornamento mundano e um fim em si mesmo, mas não como um meio de passar da vida doméstica para a esfera pública. Eles próprios numa situação difícil, professores e estudantes humanistas do sexo masculino já tinham bastante dificuldade em garantir uma posição na vida cívica e profissional. Que as mulheres pudessem adquirir um perfil público semelhante era uma possibilidade claramente ameaçadora, potencialmente embaraçosa e, em última análise, intolerável. A retórica do humanismo ressurgente, no entanto, elogiou as virtudes da educação e da eloquência e, sempre que puderam, as mulheres tentaram aproveitar as oportunidades oferecido por esse movimento. Se as mulheres tiveram uma Renascença, foi geralmente apesar das suas homólogas humanistas do sexo oposto.

Impressão: uma revolução na comunicação

Em meados da década de 1460, enquanto professores eruditos como Jorge de Trebizonda e Guarino encerravam suas carreiras, Alberti escreveu que aprovava "muito calorosamente o inventor alemão que recentemente tornou possível, ao fazer certas impressões de letras, a fabricação por três homens de mais de duzentas cópias de um texto original em cem dias, já que cada prensagem produz uma página de grande formato. Não é de surpreender que um estudioso como Alberti tenha saudado com entusiasmo o advento da impressão. A invenção dos tipos móveis na Alemanha, por volta de 1450, foi a inovação cultural e tecnológica mais importante da Renascença. O humanismo aproveitou rapidamente as possibilidades concretas oferecidas pela reprodução em massa, como sugere o julgamento de Alberti, mas foi no Norte da Europa que o impacto revolucionário da impressão foi mais forte.

A invenção da impressão foi o resultado de uma colaboração tecnológica e comercial entre Johannes Gutenberg, Johann Fust e Peter Schöffer em Mainz no início da década de 1450. As suas profissões originais falam muito sobre a natureza da impressão nos seus primórdios. Gutenberg era ourives: com seu domínio da metalurgia, adaptou os métodos para fundir tipos móveis em metal. Schöffer era copista e calígrafo: usava suas habilidades de cópia de manuscritos para diagramar, compor e fixar o texto. Fust forneceu o financiamento necessário. A impressão era um processo cooperativo e, principalmente, um comércio, administrado por empresários com fins lucrativos. Com base em invenções orientais muito anteriores, na xilogravura e no papel, Gutenberg e os seus colaboradores imprimiram uma Bíblia em latim em 1455 e, em 1457, publicaram uma edição dos Salmos.

Para Schöffer, a impressão era simplesmente "a arte de escrever artificialmente, sem palheta ou pena". A princípio, a nova tecnologia não tinha consciência da sua própria importância. Para criar os primeiros livros impressos, muitas vezes eram recrutados copistas que dominassem a iluminura, para imitar a apresentação típica dos manuscritos. Obtivemos assim obras luxuosas: as obras de Aristóteles publicadas em Veneza em 1483 (*ilustração 8*) são um belo exemplo. Ao redor do texto estão pintadas cenas encantadoras – sátiros, paisagens fantásticas, monumentos, joias fabulosas. A própria página impressa está disfarçada de pergaminho que descasca e rasga, enquanto acima Aristóteles discute com seu tradutor e comentarista muçulmano, o filósofo Averróis. A sumptuosa decoração destes livros meio pintados e meio impressos sugere que eram considerados objetos preciosos, cobiçados tanto pela sua aparência como pelo seu conteúdo. Mecenas ricos como Isabel de Este, Mehmed, o Conquistador e Frederico III de Montefeltro investiram fortemente neste tipo de obra, que guardaram com os seus manuscritos tradicionais.

Mas rapidamente se compreendeu que a impressão oferecia vantagens que os manuscritos não tinham. A queda do livreiro florentino Vespasiano da Bisticci ilustra claramente a mudança radical no número de livros provocada pela nova tecnologia Porra. Em meados do século XV , na Itália , foi um dos mais bem-sucedidos editores e vendedores de manuscritos: forneceu os mais diversos mecenas, desde Frederico III de Montefeltro, duque de Urbino, ao rei da Hungria Mathias Corvinus e John Tiptoft, conde de Urbino. Worcester. Ele exagerou muito quando afirmou ter fornecido, na década de 1460, uma biblioteca inteira a Cosimo de Médici, empregando quarenta e cinco escribas que copiaram duzentos manuscritos em dois anos. Mas comparemos este número com a produção dos impressores alemães Sweynheym e Pannartz, criadores da primeira impressora italiana em Roma em 1465: durante os primeiros cinco anos, imprimiram 12.000 livros. Vespasiano teria necessitado de um número considerável de copistas para produzir o mesmo número de manuscritos. Na década de 1480 ele ficou desiludido e falido; naquela data, mais de cem gráficas funcionavam em toda a Itália.

Nada poderia parar a imprensa. Em 1480, havia impressores prósperos em todas as grandes cidades da Alemanha, França, Holanda, Inglaterra, Espanha, Hungria e Polónia. Estima-se que em 1500, com as suas quarenta mil edições distintas, seis a quinze milhões de livros tinham saído das suas prensas – mais do que o que tinha sido produzido desde a queda do Império Romano. Os números relativos ao século XVI são ainda mais surpreendentes: dez mil edições apenas para a Inglaterra e cento e cinquenta milhões de livros ou mais para uma população europeia de menos de oitenta milhões.

Esta difusão em massa da impressão desencadeou uma revolução no conhecimento e na comunicação que afetou a sociedade de cima a baixo. A velocidade e o volume da distribuição de livros sugerem que a impressão gerou novas comunidades multidões de leitores, ávidos por consumir os diversos materiais que saíam do prelo. Graças à presença generalizada e ao custo relativamente baixo da impressão, nunca antes tantos europeus tiveram acesso a livros. A impressão era um negócio lucrativo. Respondeu à procura do público – que era forte: o sucesso e a prosperidade das grandes gráficas, Manuce e Jenson em Veneza, Caxton em Londres e Plantin em Antuérpia, demonstram-no claramente. À medida que os vernáculos europeus – alemão, francês, italiano, espanhol e inglês – eram cada vez mais falados e escritos, um número crescente de livros foi impresso nestas línguas e não em latim e grego, cujo público leitor era menor. Os vernáculos foram gradualmente homogeneizados e tornaram-se o principal meio de comunicação jurídica, política e literária na maioria dos estados europeus. Este desenvolvimento encorajou o crescimento da consciência nacional. A massa de livros impressos em línguas de uso diário ajudou a criar a imagem de uma comunidade nacional entre aqueles que partilhavam o mesmo vernáculo. Ao longo dos séculos, os indivíduos passaram a autodefinir-se pela lealdade a uma nação e não a uma religião ou a um monarca, o que teve graves consequências para a autoridade religiosa: a erosão da influência absoluta da Igreja Católica e a ascensão de uma religião mais forma "secular" de protestantismo.

A impressão penetrou em todas as áreas da vida pública e privada. No início, os impressores imprimiam livros religiosos – Bíblias, breviários, sermões e catecismos – mas foram gradualmente introduzindo obras seculares: romances de cavalaria, histórias de viagens, panfletos, cartazes e manuais práticos que forneciam conselhos sobre todos os tipos de assuntos, desde medicina até deveres conjugais. . Nos anos 1530, um panfleto impresso vendido pelo preço de um pão e uma cópia do Novo Testamento custavam o salário de um dia para um trabalhador. Uma cultura baseada na comunicação através do ouvir, do olhar e do falar transformou-se gradativamente em outra, onde as interações aconteciam por meio da leitura e da escrita. Esta nova cultura escrita já não estava organizada em torno de tribunais ou igrejas, mas emergiu em torno de um foco semiautónomo: a imprensa. Os seus centros de interesse já não eram determinados pela ortodoxia religiosa ou pela ideologia política, mas pela procura e pelo lucro. As gráficas fizeram da criatividade intelectual e cultural uma atividade cooperativa: impressores, comerciantes, professores, copistas, tradutores, pintores e escritores combinaram suas habilidades e recursos para criar o produto acabado. Um historiador conseguiu escrever que a tipografia veneziana de Alde Manutius no final do século XV era simultaneamente uma oficina penal, uma pensão e um instituto de investigação. À medida que surgiam gradualmente oportunidades de expansão para novos mercados, casas como a de Manuce criaram uma comunidade internacional de impressores, financiadores e autores.

A impressão também mudou a forma como o conhecimento é compreendido e transmitido. Um manuscrito é um objeto único e irreproduzível, por mais brilhante que seja o copista. A impressão, com seu formato e caracteres uniformes, introduziu a precisão da reprodução em massa. A partir de agora, leitores distantes poderiam discutir livros idênticos e até mesmo uma palavra específica em uma determinada página. Com o advento da paginação contínua, dos índices, da ordem alfabética e das bibliografias (inovações impensáveis nos manuscritos), o próprio conhecimento foi

lentamente reembalado. Filologia é tornou-se uma ciência que progredia através da acumulação de conhecimento, porque os estudiosos podiam agora recolher manuscritos de, digamos, *Política de Aristóteles* e, depois de comparar todas as cópias disponíveis, imprimir uma edição padrão oficial. Um processo que também deu origem a outro fenômeno: novas edições e edições revisadas. Os editores entenderam que poderiam integrar novas descobertas e correções nas obras de um autor. Intelectualmente rigoroso, o processo também era comercialmente muito lucrativo: os leitores podiam ser persuadidos a comprar uma nova versão de um livro que já possuíam. Em disciplinas como língua e direito, as obras de referência seminais e as enciclopédias pioneiras argumentavam que reclassificavam o conhecimento de acordo com as novas metodologias de ordem alfabética e cronológica.

A imprensa não publicou apenas textos. Um dos seus efeitos revolucionários foi a criação, para citar William Ivins, da "declaração pictórica exactamente reproduzível". Com a gravação em madeira ou – técnica mais apurada – em chapa de cobre, possibilitou a difusão massiva de imagens padronizadas: mapas, tabelas e diagramas científicos, plantas arquitetônicas, esboços médicos, desenhos e imagens piedosas. Num extremo da escala social, a impressionante imagem impressa teve um impacto imenso sobre os analfabetos, especialmente quando foi utilizada para fins religiosos. Por outro lado, as reproduções exatas revolucionaram o estudo de disciplinas como geografia, astronomia, botânica, anatomia e matemática. A invenção da impressão desencadeou uma revolução nas comunicações cujo impacto seria sentido durante séculos e que permaneceria incomparável até o desenvolvimento das tecnologias de informação e da Internet no final do século XX .

Impressão humanista

Os humanistas compreenderam rapidamente o poder da impressão para espalhar a sua mensagem. O seu representante mais famoso no Norte da Europa, Didier Erasmo de Roterdão (1466-1536), utilizou-o para difundir a sua própria "marca" de humanismo e criar uma imagem para si mesmo como um "príncipe do humanismo". Ordenado sacerdote, recebeu dispensa pontifícia: pôde, portanto, seguir a carreira de estudioso e professor itinerante, e vincular-se a grandes casas e poderosas gráficas em toda a Europa. Para responder àqueles que acusaram os primeiros humanistas de estarem mais interessados nos antigos autores pagãos do que no cristianismo, Erasmo embarcou num vasto empreendimento de tradução e comentário de textos bíblicos, cujo coroamento foi a sua edição do texto em grego. o Novo Testamento com tradução latina oposta (1516). A sua produção extremamente prolífica também inclui traduções e comentários sobre autores clássicos (incluindo Sêneca e Plutarco), coleções de provérbios latinos, tratados sobre estilo e pedagogia e inúmeras cartas a amigos, impressores, estudiosos e monarcas de todas as idades da Europa. Seu livro mais lido hoje é o sardônico *In Praise of Madness* (1511). Esta sátira "mordaz" é particularmente contundente nos seus ataques à corrupção e à complacência da Igreja, cujas convicções são assim definidas: "instruir o povo é cansativo […]; orar é ocioso; derramar lágrimas, lamen mesa e bom para mulheres; ser pobre, sórdido; ser derrotado, envergonhado [41]".

Erasmo dedicou a maior parte da sua formidável energia intelectual à construção, sobre bases duradouras, de uma comunidade académica e de um método de educação, cujo cerne era o seu trabalho impresso e o seu estatuto de "homem de letras" por excelência. A impressão desempenhou

um papel crucial na astuta encenação da sua carreira intelectual, incluindo a divulgação da sua própria imagem. Em 1526, após numerosos pedidos do interessado, Dürer concordou em executar uma gravura monumental de Erasmo (*ilustração 9*). Ele, portanto, usa magistralmente a nova técnica de impressão para transmitir uma representação forte e memorável do estudioso humanista em seu escritório, escrevendo uma carta, cercada por seus livros impressos que, como a inscrição grega de Dürer, encarnam a glória duradoura de Erasmo: “Seu obras lhe darão uma imagem melhor. »

Em 1512, Erasmo publicou uma de suas obras mais influentes, *De copia* , um livro didático de exercícios de eloqüência latina. Uma de suas características mais famosas é que contém duzentas maneiras diferentes de expressar o sentimento: “Enquanto eu viver, lembrarei de você”. » O frontispício da primeira edição, que representa uma gráfica em plena atividade em torno de uma prensa de rosca, mostra claramente a importância da nova técnica aos olhos do autor. Ele havia escrito *De copia* para seu amigo John Colet, reitor da Saint-Paul's School em Londres. Na sua dedicatória, Erasmo disse-lhe que tinha querido "dar um pequeno contributo literário para o equipamento da [sua] escola", e que tinha escolhido "estes dois novos comentários sobre a abundância de estilo e ideias [*De copia*], na medida em que este trabalho seja legível por meninos.” Aqui vemos Erasmo expandindo habilmente o mercado para as suas novas disciplinas humanistas através da impressão. As edições subsequentes de *De copia* seriam dedicadas a influentes estudiosos e patronos europeus, para que o livro fosse usado não apenas em Londres, mas também em escolas de toda a Europa. Erasmo compreendeu que tinha de aproveitar os sucessos educativos do humanismo do século XV para vender, através da impressão, uma forma inteiramente nova de aprender e de viver. Ao publicar livros tão diferentes como o seu Novo Testamento e *a De copia* , combinou estudos antigos e cristãos com o desenvolvimento metódico de um currículo escolar humanista.

Ao mesmo tempo que revolucionava a pedagogia, o humanismo teve de se tornar aceitável para a autoridade política: Erasmo também compreendeu isso. Em 1516, escreveu uma *Educação do Príncipe Cristão* , e dedicou-a a um príncipe da Casa de Habsburgo, o futuro Imperador Carlos V. Neste livro, ele lhe explica como “comandar pessoas livres e dispostas ” [42] e por que ele precisa ser treinado e aconselhado por especialistas em filosofia e retórica. Basta dizer que Erasmo se candidata a funções políticas: conselheiro pessoal do jovem príncipe e guru das suas relações públicas. Porém, Carlos V aceitou gentilmente o manual, mas sem oferecer emprego ao seu autor. Erasmo reagiu enviando outro exemplar de *A Educação do Príncipe Cristão* a um rival de Carlos V, Henrique VIII! Na sua nova dedicatória, escrita em 1517, Erasmo felicitou este monarca por ter conseguido “dedicar parte do [seu] tempo à leitura de livros”, o que, escreveu, fez dele “um homem melhor e um rei melhor”. Ele tentou convencer Henrique VIII de que continuaria a praticar O humanismo é uma excelente forma de governar o seu reino, pois estes estudos irão melhorar-se pessoalmente e dotá-lo das competências necessárias para os seus objectivos políticos.

É significativo que Erasmo tenha considerado apropriado dedicar o mesmo texto a Carlos V e Henrique VIII. Ambos os monarcas compreenderiam, presumiu ele, que as suas capacidades retóricas poderiam ser usadas para construir qualquer argumento político de que necessitassem. Se conseguisse imaginar duzentas maneiras de preservar a memória de um amigo, seria igualmente eloquente ao justificar as ações de um soberano – desde que este pagasse o preço.

Erasmo não obteve o lucrativo cargo político que cobiçava, mas a sua dedicação à Educação *ao* Rei de Inglaterra aumentou, no entanto, o seu prestígio nos escalões superiores da monarquia Tudor. Henrique VIII, tal como os seus rivais Carlos V, Francisco I , João III de Portugal e Solimão, o Magnífico, convenceram-se de que era necessário empregar as habilidades especializadas de estudiosos humanistas. Os contactos diplomáticos, entre o Oriente e o Ocidente como entre os impérios poliglotas da Europa Ocidental, exigiam o domínio da eloquência nas línguas preferidas da diplomacia internacional, o grego e o latim. À medida que a escala e a complexidade destas trocas aumentaram, a habilidade na elaboração de documentos jurídicos e políticos difíceis, o domínio da arte da oratória e da profissão de embaixador e a capacidade de discursar (e muitas vezes de fingir) sobre questões políticas, religiosas e económicas tornaram-se talentos altamente valorizados. Na década de 1530, Henrique VIII tinha uma necessidade particularmente premente das habilidades retóricas de Erasmo e de seus emuladores. Para poder casar-se com Ana Bolena, o rei desejou fortemente justificar o seu divórcio da sua primeira esposa, Catarina de Aragão – um divórcio que o Papa se recusou a aprovar. Ao desafiar diretamente a autoridade papal, Henrique VIII começou a assemelhar-se perigosamente ao reformador protestante Martinho Lutero. Nesta situação política altamente sensível, a sua reacção foi recrutar uma equipa de académicos experientes, todos humanistas, todos estudantes e imitadores de Erasmo, para desenvolver um argumento susceptível de justificar o seu divórcio, para dissociá-lo claramente de Lutero e apoiar o que se seguiria. : a concentração em suas mãos do poder absoluto, político e religioso. O casamento secreto de Henrique VIII com Ana Bolena, o seu divórcio de Catarina e a sua elevação ao estatuto de chefe da nova Igreja de Inglaterra marcaram o triunfo da sua estratégia política, mas também o sucesso dos serviços retóricos e intelectuais prestados pelos seus humanistas residentes.
.

A política do humanismo

Dessas cooperações baseadas em interesses entre o humanismo e a política nasceram dois dos livros mais influentes na história da teoria política e da gestão empresarial: *O Príncipe* , de Nicolas Machiavelli (1513), e *A Utopia*, de Thomas More (1516). Ambos são frequentemente lidos hoje como clássicos atemporais sobre como manter o poder e criar uma sociedade ideal. Na verdade, são produtos inteiramente específicos da experiência que os dois autores tiveram da relação entre humanismo e política na primeira metade do século XVI .

O livro de Maquiavel foi escrito após os acontecimentos de Florença em 1512: o colapso do governo republicano e o retorno à autocracia dos Medici. Maquiavel, um humanista experiente que serviu a república durante catorze anos, foi então demitido e brevemente preso pelo novo regime. A sua intenção em *O Príncipe* , escreveu ele, era basear-se nas suas experiências políticas para "discutir sobre o governo dos príncipes e dar as suas regras43 ". O que se segue é um relato devastador dos métodos utilizados pelos que estão no poder para tomar o poder e mantê-lo. O autor conclui que, se seus conselhos forem "bem praticados pelo príncipe, farão com que ele pareça velho onde será novo, e o farão, em pouco tempo, mais seguro e certo de sua senhoria do que se ali estivesse enraizado". *ab antiquo* [44]". A partir de sua formação em estudos humanistas e experiência política direta, Maquiavel extraiu uma série de declarações infames, inspiradas tanto em autores clássicos quanto nos acontecimentos de sua época. É "necessário ao príncipe que quer preservar, que aprenda a poder não ser bom " [45] ele deve saber "fingir e disfarçar bem [46]", estar

pronto para “agir contra a sua palavra, contra a caridade, contra a humanidade, contra a religião [47] ” para permanecer no poder.

Assim como Erasmo com *A Educação do Príncipe Cristão* , Maquiavel, com seu livro, se candidatava a um cargo político (no caso dele, tratava-se de encontrar um emprego). *O Príncipe* foi dedicado ao novo autocrata de Florença, Lorenzo de Medici [48], e descrito pelo seu autor como “testemunho da minha servidão [49] ”. Maquiavel disse-o claramente nas suas cartas: “Desejo fortemente que estes Médici decidam empregar-me [50]. »Com *O Príncipe* , ele estava de fato se oferecendo para dar conselhos pragmáticos aos Medici sobre como manter o poder absoluto. Ele levou o humanismo renascentista à sua conclusão política lógica, fornecendo à sua nova dinastia a análise e a análise mais convincentes. possíveis métodos realistas de manutenção do poder. O humanismo de Maquiavel estava disposto a vender qualquer ideologia política que estivesse no poder, autocrática ou democrática. O que foi verdadeiramente trágico para ele foi que os Medici não foram convencidos pelos seus protestos de lealdade. Ele nunca mais retornaria a cargos políticos importantes e, quando morreu em 1527, *O Príncipe* ainda não havia sido impresso.

Utopia, ou Tratado sobre a Melhor Forma de Governo, está igualmente intimamente ligado à carreira política do seu autor, Thomas More. Este amigo íntimo de Erasmo, um excelente conhecedor de direito e de grego, traduziu Lucien e compôs poesia em inglês e latim. Juntando-se ao conselho político de Henrique VIII em 1517, tornando-se então lorde chanceler em 1529, ele também escreveu muitos dos textos políticos e teológicos assinados pelo rei. Thomas More foi uma bela ilustração da visão ciceroniana do humanista culto – capaz de conciliar a meditação filosófica pessoal com a oratória pública e o envolvimento no mundo cívico da política e da diplomacia.

Manter esse equilíbrio sutil é onipresente na *Utopia* . O livro assume a forma de um diálogo em latim entre homens cultos: é uma imitação direta do tratado da moda sobre o Estado ideal, *a República* de Platão . Começa evocando o próprio autor em Antuérpia, no papel de representante diplomático de Henrique VIII. Um amigo de More o apresenta a Raphaël Hythlodée, um aventureiro que voltou recentemente da ilha de Utopia. Ele dá uma descrição detalhada da “República” ideal da Utopia, onde “tudo é posto em comum [51] ”, onde “não há necessitados, nem mendigos [52] ”, e onde o divórcio, a eutanásia e a saúde pública são desnecessários.

More acreditava nos princípios de sua sociedade ideal fictícia? Temos razões para pensar que ele era muito mais ambíguo sobre a sua Utopia do que muitas vezes se supõe. “Utopia” é uma invenção linguística baseada em termos gregos, uma “portmanteau” que pode significar “lugar abençoado” ou “não-lugar”. E Hythlodée significa “especialista em bobagens”. Entre “os costumes e leis” da Utopia, muitos pareceram a More “mais absurdos”, mas, acrescentou, “há muitas coisas na República Utópica que eu gostaria de ver nas nossas cidades. Desejo isso em vez de esperar [53] ” Estas não são profissões de fé deslumbrantes em favor da sua sociedade imaginária.

Ao longo do livro, More recusa-se a endossar ou condenar as posições da Utopia sobre as questões políticas controversas que discute, da propriedade privada ao serviço público, da autoridade religiosa à especulação filosófica. Não por incapacidade de formar uma opinião. Politicamente, ele não podia dar-se ao luxo de apoiar claramente um ponto de vista específico. Como conselheiro político experiente, teve de utilizar as suas capacidades retóricas para servir o Estado, justificando afirmações e crenças muitas vezes incompatíveis ou contraditórias. A

sociedade da Utopia não é uma meta que More se propõe alcançar. É uma tela que lhe permite analisar toda uma série de questões relativas ao mundo em que vive. Se a sua análise fosse contestada, ele poderia sempre responder que estava de facto a defender a posição oposta, ou que a Utopia era apenas uma ficção: não existia "em lado nenhum".

Utopia demonstra a capacidade de More de abordar com eloquência uma série de problemas incômodos que seu empregador enfrenta e sobre os quais se esperava que ele aconselhasse. Ao contrário de Maquiavel, ele escreveu esta obra no auge de sua carreira política; ele, portanto, teve que ser muito mais circunspecto e politicamente flexível em seu pensamento. É por isso que o argumento e o estilo da *Utopia* são tão ambivalentes. Sem emprego, Maquiavel conseguiu oferecer em *O Príncipe* uma análise muito menos ambígua e infinitamente mais realista da política e do poder. Ao recusar apoiar o divórcio de Henrique VIII, More defendia menos um princípio ético do que cometia, com base na religião, um erro de cálculo político que levou à sua execução. Sua *Utopia* e *O Príncipe de Maquiavel* são duas expressões do oportunismo político do humanista ressurgente.

De Petrarca a More, o humanismo renascentista serviu com flexibilidade todos aqueles que parecia politicamente vantajoso seguir – fossem democratas ou autocratas. É por isso que praticamente todas as filosofias políticas modernas, do fascismo ao comunismo, se basearam em livros como *O Príncipe* e *a Utopia* para justificar as suas reivindicações de poder e autoridade. O humanismo renascentista continua a exercer uma influência poderosa nas humanidades modernas – mas o humanismo, como vimos neste capítulo, não é a celebração idealista do sentimento de humanidade, como gosta de se definir: tem um núcleo duro de pragmatismo. O seu legado é muito mais ambíguo do que muitas vezes se pensa, em parte porque a sua retórica ainda atrai.

3

Igreja e Estado

Uma doação política

Em 1435, o estudioso humanista Lorenzo Valla veio oferecer os seus serviços ao futuro rei de Nápoles, Alfonso de Aragão. Ele estava então em conflito aberto com o Papa Eugênio IV, que reivindicou Nápoles. Numa abordagem típica do humanismo, Valla pôs-se a trabalhar num texto de relevância política direta para o seu novo financiador: a *Doação de Constantino* . Foi um dos documentos fundadores da Igreja Católica Romana. Apresentado como um presente feito no século IV pelo imperador Constantino, concedeu imensos poderes imperiais e territoriais ao papado. Constituiu uma das justificações mais fortes e convincentes das reivindicações do papa à autoridade temporal. Valla provou que a *doação* era falsa. Usando as suas habilidades humanistas em retórica, filosofia e filologia, demonstrou que em vista dos seus anacronismos, dos seus erros de linguagem e das suas contradições lógicas, este texto era claramente uma invenção do século VIII .

A habilidade de Valla na análise textual só foi igualada pela sua contundente agressão à Igreja Romana e aos seus soberanos pontífices: “Eles não compreenderam que a *Doação de Constantino* era uma invenção, uma farsa; ou eles mesmos forjaram mesmo [54]. » Ele os acusou de terem agido “para desonra da religião cristã”. Misturaram tudo isso com assassinatos, desastres e ignomínias [55] ”. Depois de se perguntar, num tom claramente polémico: “Prosseguirei no exame da inépcia das ideias ou das palavras[56] ? ", Valla zombou do latim falho e anacrônico da *Doação* , depois fez esta pergunta retórica: "Podemos justificar o princípio do poder papal, quando vemos que ele causou tantos crimes e males de todos os tipos[57] ? » A sua elegante invectiva terminou com um ataque formal às pretensões imperiais do papa que, “para recuperar as outras partes da *Doação* , […] apenas dissipa o dinheiro que extorquiu às pessoas boas [58]”. Alfonso de Aragão ficou encantado ao ver Valla demolir assim a *Doação* e usou os argumentos do humanista no seu esforço vitorioso para garantir o reino de Nápoles, apesar da forte oposição do papa.

Este episódio em que Valla desmascara uma falsificação ilustra a metamorfose das relações entre religião, política e estudos durante o Renascimento. A ascensão de organizações políticas como estados soberanos exigiu novas competências intelectuais e administrativas capazes de operar as suas estruturas e desafiar com sucesso a autoridade de instituições como a Igreja. Posteriormente, o Papa Martinho V empregaria Valla como seu secretário papal. Poderíamos ficar surpresos quando pensamos na sua denúncia da *Doação* . Mas isso prova o pragmatismo da Igreja em relação aos estudiosos (é melhor lidar com o diabo, você conhece) – e a forma como humanistas, como estrategistas como Valla, estavam preparados para se comportar quando novas possibilidades se apresentassem a eles.

Esta história é crucial para compreender a complexidade das relações entre os dois temas centrais deste capítulo: o religião e política durante o Renascimento. Nos anos 1400-1600, a crença religiosa era inseparável da vida cotidiana. Foi igualmente relevante para a prática da autoridade política, para o mundo das finanças internacionais e para as atividades artísticas e científicas. A Igreja Católica lutou para afirmar o seu poder temporal e espiritual ao longo do período e encontrou

constantemente conflitos, dissidências e divisões. O ponto culminante deste desenvolvimento foi a Reforma que varreu o norte da Europa no século XVI: causou a maior crise na história da Igreja Romana. Em meados do século XVI, a Contra-Reforma Católica transformou a Igreja para sempre e, juntamente com a Reforma Protestante liderada por Martinho Lutero, deu ao Cristianismo a estrutura geral que tem hoje na Europa. A Reforma também colocou questões ainda mais complexas sobre a relação do Cristianismo com as outras duas grandes religiões do Livro, o Judaísmo e o Islão, ambas as quais afirmavam ser teologicamente superiores a ela – o Islão também foi rápido a explorar os cismas entre os cristãos no século XVI.. Apesar das afirmações de muitos historiadores da Igreja, a Igreja não foi "triunfante" durante a Renascença. Muito pelo contrário: ela estava em crise perpétua. A dúvida, a ansiedade e a introspecção continuam a ser as pedras de toque do pensamento e da subjetividade modernos, e a sua origem pode ser encontrada na agitação religiosa do período de 1400-1600.

Outro desenvolvimento transformou a autoridade religiosa nesta época: a ascensão de novas formas de poder político. A partir do final do século XV, as instituições seculares assumiram gradualmente o controle da vida cotidiana. O enriquecimento e as inovações administrativas que acompanharam a expansão desigual do comércio e das cidades no século XV criou as condições para uma convulsão e uma extensão significativa da política. Cidades italianas como Florença e Veneza tinham governos republicanos, e as cortes de Milão, Nápoles, Urbino e Ferrara esforçaram-se por aumentar o seu poder político-militar através do uso hábil da arte, da cultura e do conhecimento e da autoridade pontifícia. No Norte da Europa, a paz e a prosperidade que se seguiram ao fim da Guerra dos Cem Anos, em 1453, intensificaram a concentração da riqueza comercial e do poder soberano em França e nos Países Baixos – estes últimos controlados, essencialmente, pela dinastia dos Habsburgos. A leste, a ascensão do Império Otomano também deu à Europa Central um modelo de poder imperial com o qual competir. Em meados do século XVI, a Europa era dominada por uma série de estados e impérios soberanos – França, Inglaterra, Portugal, Espanha e os turcos – que tinham efectivamente anexado a autoridade temporal da religião. A ascensão dos Estados-nação e dos impérios neste século foi inversamente proporcional ao declínio do poder temporal da Igreja. Embora muitos historiadores tenham celebrado este grande ponto de viragem, os efeitos nocivos do nacionalismo e do imperialismo no mundo moderno revelam que este legado do Renascimento também tem um outro lado, mais ambíguo.

A revolta dos cardeais

No início do século XV, a Igreja Católica estava um caos. "Católico" vem da palavra grega que significa "universal", mas em 1400 a Igreja parecia estar mais distante da universalidade. Já havia sofrido em 1054 uma divisão traumática entre a Igreja Romana do Ocidente e a Igreja Ortodoxa do Oriente, com sede em Constantinopla. Foi o culminar de diferenças teológicas e territoriais que só pioraram desde que Constantino, em 330, fez de Constantinopla a nova capital do Império Romano. Durante os três séculos seguintes, a Igreja lutou para afirmar a sua autoridade teológica e imperial face à oposição interna e externa. Baseando-se na autoridade da Bíblia, o papa sustentou que, como representante de Cristo na Terra, ele detinha o poder político sobre questões temporais: "Eu te darei as chaves do Reino dos Céus; tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus" (Mateus 16:19 [59]).

Em 1309, sob pressão da monarquia francesa, o papado transferiu a sua sede para Avignon, no sul da França. Em 1377, ela retornou a Roma, mas no ano seguinte um papa francês rival foi eleito e reinstalado em Avignon. Este “Grande Cisma Ocidental” permitiu que cardeais dissidentes de ambos os campos avançassem o que mais tarde seria chamado de teoria conciliar do governo da Igreja. Na verdade, os concílios impuseram a sua autoridade colectiva a papas inaceitáveis e (neste caso) cismáticos. Em 1409, o Concílio de Pisa declarou os dois papas, o de Avinhão e o de Roma, hereges, e elegeu um novo. Mas a sua autoridade foi ignorada, e o Cristianismo viu-se na situação ignominiosa de ter de conciliar três papas.

Em 1414, o Concílio de Constança foi convocado para acabar com o cisma. Foi um acontecimento extraordinário, que durou três anos. Haveria dois papas, um rei, 32 príncipes, 47 arcebispos, 361 juristas, 1.500 cavaleiros, 1.400 mercadores, 5.000 padres e 700 prostitutas entre seus 72 mil participantes. O conselho decretou que "todos, independentemente do status e da dignidade que tenham, esta mesmo que seja papal, estão obrigados a obedecê-lo no que diz respeito à fé e à extirpação do dito cisma, bem como à reforma geral da dita Igreja de Deus. Este princípio permitiu-lhe pôr fim ao cisma em 1417, fazendo de Martinho V o primeiro papa romano indiscutível em quase um século. Mas o conselho também manteve a sua dimensão autoritária. Ele declarou hereges os lolardos ingleses e os hussitas boêmios porque condenavam a venda de indulgências (o que lhes rendeu certa popularidade), exigiam que a Bíblia fosse traduzida para as línguas vernáculas e pregavam livremente o Evangelho. Em 1415, por ordem do conselho, John Hus foi queimado vivo por se recusar a renunciar às suas crenças. O concílio conseguiu concentrar o poder religioso nas mãos de um único papa, sentado em Roma, mas também acendeu as chamas dos apelos populares à reforma religiosa, que voltariam a assombrar a Igreja.

Um casamento ortodoxo

Ao mostrar energia e pôr fim ao Cisma do Grande Ocidente, o Concílio de Constança aumentou, de forma bastante involuntária, o poder pessoal do papa. Martinho V e o seu sucessor, Eugénio IV, afirmaram então a sua autoridade ao empreenderem projectos ambiciosos para a reconstrução de Roma e a reunificação com a Igreja Ortodoxa. Em 1437, Eugênio IV declarou encerrado o Concílio de Basileia, com suas posições conciliares radicais, e ordenou sua transferência primeiro para Ferrara, depois para Florença, para discutir a união da Igreja Romana Ocidental e da Igreja Romana Ortodoxa Oriental. Esta iniciativa desviou inteligentemente o Concílio das suas tentativas de reduzir ainda mais a autoridade papal, ao mesmo tempo que fortaleceu o prestígio do Conselho. Papa como mediador diplomático no cenário internacional.

Em fevereiro de 1438, o imperador bizantino João VIII Paleólogo chegou a Florença, escoltado por 700 gregos e pelo chefe da Igreja Ortodoxa, o Patriarca José II. Juntamente com a delegação grega, vieram outros de Trebizonda, Rússia, Arménia, Cairo e Etiópia. Tal como muitas negociações aparentemente religiosas durante a Renascença, esta cimeira crucial entre o Oriente e o Ocidente teria consequências políticas e culturais consideráveis. João VIII propôs a união entre os ramos oriental e ocidental do cristianismo porque, face à inexorável ascensão do poder do Império Otomano, parecia-lhe a única forma realista de evitar a queda do Império Bizantino e a captura de Constantinopla. . O papa desejava fortemente esta unificação das duas Igrejas, porque lhe permitiria estender o seu próprio poder político por toda a Itália e evitar as dolorosas disputas internas que continuaram a assediá-lo durante todo o Concílio de Basileia.

À margem das negociações oficiais do conselho, os delegados descobriram com entusiasmo as suas respectivas conquistas intelectuais e culturais. Os gregos admiravam as obras arquitetônicas de Brunelleschi, as esculturas de Donatello, os afrescos de Masaccio e Fra Angelico. Os florentinos ficaram maravilhados com a extraordinária coleção de livros antigos que João VIII e sua erudita escolta trouxeram de Constantinopla. Havia belos manuscritos de Platão, Aristóteles, Plutarco, Euclides e Ptolomeu e outros textos clássicos aos quais "não tivemos acesso aqui", na Itália, escreveu um estudioso invejoso. A delegação egípcia ofereceu ao papa um manuscrito árabe dos Evangelhos, do século X , traduzido de um original Original copta. A delegação arménia deixou manuscritos iluminados do século XIII , reflexos da sua herança cultural composta por elementos mongóis, cristãos e islâmicos. A delegação etíope distribuiu elegantes saltérios do século XV escritos em Ge'ez e usados em igrejas em todo o norte e leste da África.

Estas ricas trocas culturais entre o Oriente e o Ocidente também produziram os seus próprios objectos de arte muito específicos, onde o político se une ao religioso. Em 1438, para comemorar antecipadamente o sucesso da unificação das duas Igrejas, Antonio Pisanello gravou uma medalha de João VIII Paleólogo. O anverso mostra o imperador de perfil, sob um capacete bizantino pontiagudo e com barba bifurcada; o reverso mostra-o caçando. Esse tipo de medalha era comum nos Impérios Romano e Bizantino, mas a de Pisanello foi a primeira a ser lançada durante o Renascimento. A ideia provavelmente veio de estudiosos bizantinos, e Pisanello forneceu a habilidade necessária para sua execução. Mais um caso em que uma inovação artística que parece típica do "Renascimento" foi inspirada no Oriente. A medalha provou claramente o seu poder tanto no Oriente como no Ocidente, e é por isso que Mehmed, o Conquistador, também terá uma – não uma, mas três – depois de tomar o lugar de João VIII em Constantinopla em 1453.

A medalha Pisanello não foi o único objeto de arte nascido do Concílio de Florença. Vinte anos depois, Benozzo Gozzoli completou afrescos no Palácio Medici que celebravam os esforços da família para reunir as Igrejas do Oriente e do Ocidente (*ilustração 10*). Gozzoli fez de João VIII, José II e Lorenzo de Medici os três Reis Magos. Foi o avô de Laurent, Cosimo de Medici, quem, por razões políticas, financiou todo o conselho. Os Medici negociaram acesso comercial a Constantinopla desde o início da década de 1430, mas o acordo só foi concluído em agosto de 1439: João VIII agradeceu-lhes assim pela generosa hospitalidade de Cosimo durante todo o Concílio de Florença. O piedoso sacrifício financeiro do banqueiro florentino pelo bem da Igreja foi na realidade um cálculo inteligente. Eugênio IV deixou o concílio ainda mais endividado com os Medici, e os afrescos de Gozzoli mostram claramente que, aos seus olhos, o compromisso de sua família com a união das duas Igrejas pesava ainda mais do que a mediação do Papa.

Em 6 de julho de 1439 foi finalmente assinado o decreto sobre a união entre as duas Igrejas. "O muro que separava a Igreja Ocidental e a Igreja Oriental caiu, a paz e a harmonia voltaram, *a pedra angular, Cristo, que dos dois se tornou um* (Ef. 2,20; 2,14), pelo vínculo muito forte de caridade e de paz, unindo-os e reunindo-os numa aliança de unidade perpétua [61]", regozijou-se. A alegria durou pouco. Quando a delegação grega regressou a Constantinopla, a união foi firmemente rejeitada pela massa da população, incitada pela ala dura da Igreja Oriental; e os estados italianos mostraram a sua relutância ao recusarem sistematicamente ajudar militarmente os bizantinos na sua luta contra os otomanos. A queda de Constantinopla, tomada por Mehmed II em maio de 1453, encerrou a união com sangue e vergonha.

O Concílio de Florença foi um momento crucial no Renascimento. Religiosamente, foi um fracasso, frustrando as esperanças do papa de fortalecer o seu próprio poder imperial através da unificação com a Igreja Oriental. Política e culturalmente, foi um triunfo. O acontecimento permitiu aos estados italianos desafiar a autoridade de um papado enfraquecido e reforçar as suas relações comerciais com o Oriente. Dinastias como Os Médici dramatizaram habilmente o seu próprio papel no conselho através de suntuosas obras de arte, como os afrescos de Gozzoli, que atribuíram a esta família o crédito principal pelo Decreto da União. Culturalmente, a transmissão de textos, ideias e objetos de arte antigos do Oriente para o Ocidente durante o concílio teve um impacto decisivo na arte e nos estudos na Itália no final do século XV .

As massas

O que podemos dizer sobre a realidade quotidiana da prática religiosa entre os milhões de pessoas que, em toda a Europa, frequentavam regularmente os cultos e se autodenominavam cristãs? Imaginar que os debates sobre a autoridade papal e a exegese bíblica tiveram um grande impacto sobre muitos deles seria idealista. Para as pessoas, a igreja estava integrada na vida quotidiana, o que significava que a distinção entre sagrado e profano era muitas vezes confusa. As igrejas eram usadas para festivais, reuniões políticas, banquetes, vendas de cavalos e até mesmo para armazenar mercadorias e objetos preciosos de mercadores. O clero estava por toda parte. Em 1550, dos seus 60.000 habitantes, Florença tinha mais de 5.000 eclesiásticos. Mal educados, mal remunerados, era comum que trabalhassem como pedreiros, negociantes de cavalos ou de gado, tivessem amantes, filhos e portassem armas.

Em teoria, a Igreja Católica agiu como a manifestação na terra da encarnação de Cristo. Ela foi a mediadora entre Deus e o homem, a única capaz de dispensar a graça de Deus através dos sacramentos: batismo, confirmação, eucaristia, penitência, ordenação, casamento e extremos. unção. Segundo a teoria da transubstanciação, o sacerdote possuía o poder milagroso (pode-se até dizer: mágico) de transformar o pão e o vinho da Eucaristia no verdadeiro corpo e sangue de Cristo. Sem a intercessão da Igreja e do clero, os leigos não tinham contacto direto com Deus. Somente o sacerdote, ao conferir os sacramentos, poderia estabelecer esse contato. Era a este papel de mediador que a Igreja devia o seu poder.

Na prática, a forma mais entusiástica de interesse popular pelos ritos religiosos estava ligada ao que um historiador chamou de “imenso apetite pelo divino”. Os “milagres” dos sacramentos eram muitas vezes entendidos como atos mágicos, e levaram à adoção de uma série de práticas populares, desde a adoração fervorosa de relíquias, santos e imagens piedosas até o roubo de água benta, hóstias e óleo bento. para fins supersticiosos. Embora estas práticas mágicas fossem contrárias à ortodoxia religiosa, a Igreja muitas vezes fazia vista grossa a tais transgressões porque reforçavam o seu poder e autoridade místicos.

Mas o que a Igreja proporcionou à maioria das pessoas foi uma estrutura ritual para a vida quotidiana, e não um conjunto de crenças teológicas rígidas. Os sacramentos do batismo, da confirmação, do casamento e da extrema-unção constituíam ritos de passagem em momentos cruciais da existência. É por isso que muitos só iam à igreja uma ou duas vezes por ano: os registos eclesiásticos revelam taxas notavelmente baixas de frequência aos serviços religiosos e uma profunda ignorância dos princípios básicos da religião. Um pregador inglês relata que um pastor, quando questionado sobre o Pai, o Filho e o Espírito Santo, respondeu: “O pai e o filho eu conheço

bem, pois cuido das suas ovelhas, mas não conheço os terceiros; não há ninguém com esse nome na aldeia. » Na melhor das hipóteses, ele mostrou bem como que nada sabia de religião ou não se interessava por ela; na pior das hipóteses, a sua atitude sugeria heresia e descrença, que assumiram várias formas ao longo da Renascença e mais além.

Na década de 1440, o bispo de Tournai, Jean Chevrot, estava tão preocupado com a baixa participação nos cultos e com o respeito pelos sacramentos que encarregou Roger Van der Weyden de criar um tríptico, intitulado simplesmente *Os Sete Sacramentos* (*ilustração 11*), para ensinar aos fiéis o seu significado ritual. O painel esquerdo mostra o batismo, a confirmação e a confissão, o painel direito mostra a ordenação, o casamento e a extrema unção. O painel central é reservado ao sacramento mais importante, a Eucaristia, conferido após a crucificação. Para evitar confusão, anjos pairam solícitos sobre cada sacramento, com faixas com versículos explicativos. Ao apresentar figuras, arquitetura e vestimentas de sua época, o tríptico de Van der Weyden emprega uma técnica de "popularização" tipicamente renascentista: os mistérios da Igreja são inseridos em um cenário moderno que estimula uma forte identificação dos fiéis com a imagem pintada. A intensidade calma dessas cenas também é notavelmente desprovida de pessoas se acotovelando, fazendo artigos, brincando, cuspindo, xingando, tricotando, implorando, dormindo e até mesmo atirando - todas realidades cotidianas na vida de uma mulher.

Como a Reforma foi construída?

Quando o Papa Martinho V pôs fim ao Cisma do Grande Ocidente e regressou a Roma em 1420, encontrou-a "tão arruinada e tão deserta que não tinha a aparência de uma cidade ", [62 e menos] ainda a capital do antigo Império Romano e do futuro Império Católico. A sua resposta – e a dos seus sucessores – foi iniciar um ambicioso esforço de construção que pudesse celebrar a glória da recém-centralizada Igreja Romana. Este programa arquitetônico também transformaria a cidade em canteiro de obras por cento e cinquenta anos. Assim, citando o Papa Nicolau V, os leigos veriam "as suas crenças constantemente confirmadas, diariamente corroboradas, por grandes edifícios" que "pareceriam ser devidos à mão de Deus". Alberti, Fra Angelico, Bramante, Michelangelo, Raphael e Botticelli estiveram entre os muitos artistas que participaram da reconstrução da cidade nas décadas seguintes.

O maior problema enfrentado pelos sucessivos papas foi a reforma da Basílica de São Pedro: construída sobre o túmulo do santo por Constantino em meados do século IV , estava à beira do colapso. Roma já rivalizava com Constantinopla pelo estatuto de capital imperial do mundo cristão. Quando esta cidade, em 1453, caiu nas mãos do sultão otomano Mehmed II, a competição tornou-se ainda mais acirrada. Não satisfeito por ter tomado e renomeado a capital imperial de Constantino e por ter iniciado um ambicioso plano de reconstrução, Mehmed reconverteu uma das maiores igrejas da cristandade, Hagia Sophia, numa mesquita. Roma e os seus papas não queriam ser eclipsados por Istambul e pelos seus sultões. Em abril de 1506, o Papa Júlio II lançou a primeira pedra da nova Saint-Pierre, após ter escolhido o arquiteto: Donato Bramante. Fundada por Caradosso, a medalha comemorativa do evento (*ilustração 12*) mostra até que ponto o desenho inicial de Bramante foi inspirado em Hagia Sophia. Estas são as revisões feitas posteriormente por Rafael, Sangallo e Michelangelo ao longo do século XVI deram a Saint-Pierre em Roma a sua forma atual.

Ironia da história: foi do custo desta celebração monumental da autoridade papal que nasceu o movimento de protesto que desafiaria os princípios centrais da Igreja Católica e transformaria para

sempre a paisagem sócio-política da Europa. Em 1510, quatro anos após o início da construção de Saint-Pierre, enquanto Michelangelo trabalhava arduamente nos afrescos do teto da Capela Sistina, um monge alemão chegou a Roma: Martinho Lutero. Aí perdeu as ilusões: a corrupção e o consumo ostensivo que testemunhou levaram-no a atacar publicamente os abusos da Igreja Católica, afixando as suas noventa e cinco teses contra as indulgências em Outubro de 1517. Em Março do mesmo ano, o papa emitiu uma indulgência para financiar a construção de Saint-Pierre. Uma indulgência era um documento papal que dispensava a necessidade de fazer penitência pelos pecados. A Igreja estava tão interessada em angariar dinheiro para reconstruir Roma que chegou ao ponto de vender indulgências que cobriam pecados futuros ainda não cometidos pelo seu comprador. Ela criou um mercado de salvação, onde todos podiam comprar e vender libertação. Lutero ficou indignado. Ele expressou a sua indignação numa carta dirigida ao Arcebispo de Mainz:

As indulgências papais são vendidas no país sob o nome de Vossa Alteza, para a construção de Saint-Pierre. […] Deploro as ideias falsas que as pessoas tiram disso […]. Estas almas infelizes imaginam que, se comprarem cartas de indulgências, terão a certeza da sua salvação [63].

Lutero repetiu seu protesto num texto famoso: as noventa e cinco teses que afixou em Wittenberg. “Por que o Papa, cuja riqueza hoje é maior que a do mais opulento Crasso, não constrói sozinho a Basílica de São Pedro com os seus próprios fundos e não com os dos fiéis pobres [64]? » ele perguntou. Na história da Reforma Europeia, o primeiro tiro foi disparado.

Guerras de religião

Tal como “Renascimento”, “Reforma” é um termo retrospectivo: designa as consequências das ideias de Lutero. Inicialmente, ele pretendia reformar a Igreja. Mas a sua reforma rapidamente se transformou em revolução. O seu protesto contra as indulgências cristalizou-se muito cedo numa rejeição sistemática de todos os postulados religiosos que fundaram a Igreja Católica. Lutero apresentou argumentos devastadores: todos tinham uma relação direta e individual com Deus e, portanto, não podiam esperar a sua salvação pela mediação de padres, santos ou indulgências; a única atitude possível era manter a fé absoluta na graça de um Deus inescrutável, mas em última análise misericordioso, na esperança de ser salvo. Os primeiros ensinamentos de Lutero foram inspirados nos textos de São Paulo: “Porque pela graça sois salvos, por meio da fé; esta salvação não vem de você, é um dom de Deus; não vem das obras” (Efésios 2:8-9). O homem, fraco e mau em essência, nada pode fazer diante de Deus, exceto manter a fé, o dom supremo de Deus. As tentativas de mudar o estado da alma aqui na terra através de indulgências e penitências não têm sentido. Para citar o próprio Lutero- até: “a fé basta ao cristão e […] ele não precisa de nenhum trabalho para ser justo65 -.

Tudo isso teve graves consequências para a Igreja Católica. Ao rejeitar a mediação do papa entre Deus e o homem, Lutero rejeitou imediatamente a autoridade do soberano pontífice e do clero. E com isso todo o ritual da Igreja, o seu teatro, a sua parafernália e a distinção entre clero e leigos. Lutero também condenou todos os sacramentos, exceto dois (batismo e Ceia do Senhor). Deus, afirmou ele, inspirava a fé diretamente em todos, não se manifestava através de intermediários – sacerdotes ou ritos sacramentais. O impacto de suas ideias foi complexo, mas imediato. À medida que refinava e desenvolvia a sua posição em resposta às reacções católicas cada vez mais alarmadas, o "luteranismo" espalhou-se por todo o norte da Europa com uma rapidez surpreendente e efeitos de longo alcance, que Lutero estava longe de controlar. Quando ele morreu, em 1546, os

conselhos reformistas controlavam Wittenberg, Nuremberg, Estrasburgo, Zurique, Berna e Basileia. O luteranismo encontrou terreno fértil numa população essencialmente urbana, cívica e secular, desiludida com o catolicismo. As ordens monásticas e o culto tradicional foram abolidos, as propriedades da Igreja foram vandalizadas ou confiscadas e as imagens piedosas foram destruídas em tumultos iconoclastas. Deram lugar a novos locais de culto, novas práticas religiosas e experiências idealistas em reforma social e política. Em 1524, os camponeses alemães revoltaram-se e tentaram justificar as suas queixas com os ensinamentos de Lutero. Ele condenou a sua revolta "venenosa e prejudicial" com desprezo: revelou assim os limites do seu radicalismo quando se tratava de questões temporais.

Nem Lutero conseguiu controlar o impacto intelectual de muitos dos seus argumentos. Em Zurique, Huldreich Zwingli desenvolveu uma forma ainda mais simplificada de luteranismo: para ele, a Eucaristia era uma comunhão simbólica, e não literal, com Deus. Na década de 1540, Genebra estava sob o controle da teologia austera de João Calvino, que considerava o homem incapaz de influenciar a predestinação divina. Segundo Calvino, Deus já havia determinado, desde toda a eternidade, quem seria condenado e quem seria salvo. O luteranismo inspirou o florescimento de seitas ainda mais extremistas, por exemplo, os anabatistas. A decisão política de Henrique VIII de romper com Roma em 1533 permitiu-lhe ganhar uma posição segura na Inglaterra. Em 1570, a rainha Isabel I, filha deste rei, foi excomungada pelo papa por "protestantismo", segundo o termo em uso naquela data. O luteranismo já estava estabelecido há muito tempo.

Imprima a palavra

O humanismo e a impressão estão no centro do crescimento e da difusão das ideias de Lutero. Ele, seu sucessor Philipp Melanchthon, Zwingli, Calvin – todos usaram seu domínio humanista de filologia, retórica e tradução para desenvolver uma teologia baseada "na Palavra" e "somente nas Escrituras". O que uniu reformadores como Lutero e humanistas, incluindo Erasmo, foi o apego ao rigor na exegese – a interpretação da Bíblia –, que desafiou o pensamento escolástico anterior, caracterizado aos seus olhos pela ignorância e pela superstição. Lutero poderia corresponder à mais refinada erudição pontifícia, como se vangloriou na sua *Epístola sobre a Arte de Traduzir* (1530): "Que eu seja destruído se não conhecem sua própria dialética e sua filosofia melhor do que todos eles juntos ! » Rompeu com o humanismo ao compreender os limites do compromisso deste movimento com a mudança: "Para ti, não importa se alguém, em qualquer lugar, acredita em algo que, desde que a paz do mundo permaneça constante67 ", disse a Erasmo em 1525. Mas o humanismo já tinha fornecido aos reformadores as ferramentas intelectuais que lhes permitiam transformar a religião. Ele também forneceu a Lutero o objeto que espalharia suas novas ideias por toda a Europa: a imprensa.

Falando em 1522 da divulgação de suas teses, Lutero exclamou: "Não fui eu quem fez aquilo; é somente a Palavra pregada ou escrita por mim que realizou e alcançou tudo isso 68. » Ele está certo. Foi o meio impresso que espalhou "a Palavra" de forma tão eficaz. Até então, aqueles que desafiavam a autoridade do papa não tinham meios para atingir um público amplo, mas a tecnologia da impressão permitiu a Lutero divulgar os seus pontos de vista em milhares de livros, cartazes e panfletos. Note-se também que os estados alemães eram o lar ideal para difundir uma revolução religiosa, uma vez que estavam no coração geográfico e tecnológico da Europa. Em 1520, sessenta e duas cidades alemãs tinham gráficas e, de 1517 a 1524, a produção de livros impressos nessas

cidades aumentou sete vezes. Uma das razões para este crescimento foi o próprio Lutero. Rapidamente compreendeu o potencial revolucionário da imprensa: chamou-a de "o último e supremo dom, o *summum et postremum donum* , pelo qual Deus faz avançar as coisas do Evangelho [69]". De 1517 a 1520, escreveu mais de trinta obras, com tiragem total de mais de 300 mil exemplares. "Luther é o homem que consegue manter duas impressoras ocupadas cada uma delas opera duas prensas", comenta um amigo admirado. Ele também compreendeu o benefício de difundir a sua mensagem no vernáculo e não no latim, a língua elitista da Igreja. A tradução da Bíblia feita por Lutero para o alemão foi impressa em Wittenberg em 1534. Em 1575, estima-se que cerca de 100.000 exemplares haviam sido vendidos. Acredita-se também que suas obras representaram um terço das obras em língua alemã vendidas de 1518 a 1525. Em 1530, Lutero tornou-se o primeiro autor de best-sellers na curta história do livro impresso.

Para quem não conseguia ler seus livros, artistas simpáticos como Albrecht Dürer e Lucas Cranach produziram xilogravuras simples e baratas que transmitiam suas ideias por meio de imagens. *Passional Christi und Antichristi de Cranach* é uma ilustração do livro de orações de Philipp Melanchthon (1521). Acrescentou um comentário a estas duas gravuras, mas não precisámos dele para compreender a mensagem: à esquerda, Cristo expulsa os cambistas do templo; à direita, o Anticristo, claramente identificado com o papa, tomou o seu lugar e vende indulgências. Ao associar arte e educação de massa, os artistas luteranos também buscaram redefinir o seu próprio papel social, numa época em que a criação de estátuas, afrescos e retábulos era considerada "idólatra". Com a aliança entre Lutero e a imprensa, nem a religião nem a arte voltariam a ser as mesmas.

Cesta de caranguejos

O luteranismo surgiu de um mundo cujo centro de gravidade comercial, financeiro e político mudou gradualmente mudou-se para o norte. No início do século XVI , Antuérpia, ultrapassando Veneza, tornara-se a capital comercial da Europa, enquanto os estados alemães, berço das doutrinas de Lutero, também forjavam novas identidades políticas que iriam, no final do século, criar um mapa do continente onde reconhecemos claramente a Europa moderna.

Em junho de 1519, Carlos V da Casa de Habsburgo acrescentou a Áustria à sua herança dinástica: Espanha, Nápoles, Países Baixos e o Novo Mundo. Assim, ele se tornou um candidato ideal para o título vago de Sacro Imperador Romano. A importância do Sacro Império Romano foi gradualmente desgastada: naquela data, significava apenas a posse de territórios espalhados pela Alemanha, Itália e Europa central, e o título de imperador estava praticamente moribundo. Carlos V, no entanto, considerou possível usá-lo como trampolim para assumir o controle da Europa Ocidental. Ele garantiu a coroa comprando os príncipes dos estados alemães com empréstimos maciços de Jakob Fugger, o financista de Augsburgo. Mas isso foi apenas o começo de seus problemas. A sua eleição rendeu-lhe a hostilidade dos seus rivais Henrique VIII e Francisco I , que também se tinham apresentado como candidatos, e ameaçou o poder do próprio papado. Esteve na origem de um confronto titânico entre potências em toda a Europa, onde Carlos V, Francisco I e Henrique VIII, mas também João III de Portugal e o Sultão Suleiman, competiram pelo controlo territorial e político - as cidades-estado de Itália viram-se reduzidas ao status de simples objetos de negociação. As sementes da revolta nacionalista também começavam a germinar no Norte da Europa e no leste Carlos V enfrentou o esmagador poder imperial de Solimão que em 1521 havia

tomado Belgrado e 1529 sitiou Viena. A ascensão do luteranismo só piorou as dificuldades do Sacro Imperador Romano.

Em 1521, Carlos V convocou a dieta imperial em Worms: procurou então estabelecer uma administração imperial eficaz. A recente excomunhão de Lutero pelo Papa também esteve na ordem do dia. Inicialmente, o imperador não desejava perturbar os seus aliados alemães excomungando um dos seus monges por ordem do papa. Mas quando Lutero lhe declarou pessoalmente: “Não posso e não vou retratar nada, pois não é seguro nem honesto agir contra a própria consciência ”, [70]Carlos V condenou-o como um “notório herege”. Contudo, a sentença do imperador em Worms não foi seguida pela queda do reformador. Os estados alemães resistiram aos apelos do papa para destruir o "protestantismo", como era chamado desde que, em 1529, um grupo de príncipes alemães "protestou" contra os apelos para condenar o luteranismo. E a atenção de Carlos V foi várias vezes desviada para outros problemas: a administração das suas possessões ultramarinas e o espectro do Sultão Solimão, o Magnífico, que procurava forçar a porta do seu império.

Em 1529, Suleiman dominava o Norte de África, o Mediterrâneo e grande parte da Europa Oriental, e aliou-se ao inimigo jurado de Carlos V, Francisco [I.] Ele ficou maravilhado com as ambições imperiais do sultão: “Ele odeia o imperador [Carlos V] e seu título de *César* , porque ele, o turco, se autodenomina *César* . »Se, a nível político, os otomanos continuaram a confrontar Carlos V como iguais, a sua confissão também foi objecto de debate no clima religioso cada vez mais polarizado da década de 1520. Tal como Francisco [I], Lutero e os seus apoiantes consideraram a hipótese de uma estratégia. aliança com os otomanos para se protegerem da intolerância religiosa dos o Império Habsburgo. Quando Solimão sitiou Viena, o protestante Filipe de Hesse escreveu a Lutero sugerindo que ele "não prestasse assistência" a Carlos V e a seu irmão Fernando da Áustria, "a menos que Sua Majestade primeiro prometa que nos deixará em paz e não se preocupará". nós por causa do Evangelho”. Lutero estudou atentamente o Alcorão e participou na publicação de vários textos alemães sobre o Islão. Após apelos de vários panfletários luteranos para “procurar o inimigo na Itália, não no Oriente!” ", ele reformulou a posição deles com mais cautela: "Parece-me que se quisermos ter qualquer guerra com os turcos, é necessário que comecemos por nós mesmos. »Ele sugeriu habilmente aqui que a ameaça turca era um flagelo de Deus enviado para punir o imperador católico e o papa. Suleiman também entendeu que o luteranismo poderia fazer o jogo dos otomanos, evitando que os Habsburgos se concentrassem na ameaça militar do leste. Relatórios diplomáticos indicam que ele discutiu com diversas embaixadas europeias a possibilidade de estender o seu patrocínio imperial a Lutero. Ele também incentivou orações nas mesquitas de Istambul para celebrar a ascensão do luteranismo e as divisões dos Habsburgos. Tanto o Islão como o Protestantismo estavam conscientes de que, com as suas afinidades teológicas – fé no poder do Livro e oposição à idolatria – uma reaproximação política era uma possibilidade claramente possível no contexto de mudança de meados do [século] XVI .

Ideologicamente, Carlos V era infinitamente menos flexível. O seu legado dinástico baseou-se num acto de intolerância: a expulsão de judeus e mouros de Espanha em 1492. Ele e os seus conselheiros rapidamente se convenceram de que Lutero e Suleiman representavam dois lados da mesma moeda, dois “hereges” que precisavam de ser eliminados. " Nós somos em plenas negociações para a guerra geral contra os turcos, e para a guerra particular contra este nocivo

Martinho Lutero, que é para o cristianismo um mal maior que o turco", observou em 1523 o núncio papal, instalado em Nuremberg. E o Cardeal Campeggio escreveu a Carlos V em 1530 que as "opiniões diabólicas e heréticas" de Lutero "serão castigadas e punidas de acordo com as regras e práticas que são habituais em Espanha em relação aos Mouros".

Esta fusão do turco e do protestante é marcante em uma das representações mais famosas do poder imperial na Renascença, Carlos V de Ticiano *na Batalha de Mühlberg* . Esta pintura de 1548 celebra a vitória de Carlos V em Mühlberg, um ano antes, sobre as forças luteranas lideradas por Filipe de Hesse, mas também se refere a outras vitórias anteriores sobre as forças turcas em Túnis, em 1535. O cavalo de Carlos V é claramente de raça "andaluz", um cruzamento entre espanhol e árabe: o imperador controla o cavalo "infiel" na esperança de esmagar a "heresia" protestante. Ticiano não seguiu o conselho de colocar os protestantes pisoteados, mesmo que, em cenas equestres comparáveis celebrando a vitória de Carlos V em Túnis, os turcos tivessem sido colocados lá. É claro que os espectadores foram convidados a ler esta mensagem sinistra na pintura. Um dos efeitos da Reforma foi polarizar as diferenças ideológicas e religiosas entre o Oriente e o Ocidente: a Igreja Romana e o Império Habsburgo tomaram uma posição adicional contra protestantes, judeus e muçulmanos mais hostis e militarmente agressivos.

Quando o entusiasmo pela Reforma religiosa colidiu com as reivindicações cada vez mais ambiciosas do poder político mundial, a intolerância religiosa intensificado. As comunidades judaicas viveram em toda a Europa durante séculos, apesar da sua expulsão oficial de Inglaterra em 1290 e de Espanha em 1492. Mas, neste período de polarização religiosa, os judeus foram rapidamente perseguidos e usados como bodes expiatórios tanto pelos católicos como pelos protestantes: foram acusados. de crimes que iam desde o envenenamento de poços até ao assassinato de bebés cristãos. Em 1555, o Papa Paulo IV emitiu uma bula contra a religião judaica. Ele afirmou que a Igreja "só tolera os judeus para que possam dar testemunho da verdadeira fé cristã". Os judeus podiam converter-se ao catolicismo, caso contrário eram proibidos de possuir propriedades e confinados em guetos, onde eram obrigados a usar um distintivo amarelo, uma marca de infâmia. O protestantismo dificilmente era mais tolerante. "Os judeus sempre amaldiçoarão e blasfemarão contra Deus e seu Cristo Rei", proclamou Lutero em 1514. Muitos anos depois, ele exclamaria: "A meu gosto, antes os turcos como adversários do que os espanhóis como defensores; porque estes revelam-se déspotas excessivamente cruéis, sendo na sua grande maioria Maranes, ou judeus baptizados, que não acreditam em nada [71]. »Os católicos espanhóis, por sua vez, viam os protestantes como hereges bastante comparáveis aos turcos e judeus. Numa situação em que o catolicismo reagia à ameaça luterana e em que o protestantismo tentava definir-se teologicamente distinguindo-se claramente das outras religiões, ambos atacaram cada vez mais violentamente as duas religiões do Livro que não acreditavam que Jesus era filho de Deus.

Carlos V, na realidade, dificilmente tinha o direito moral de se apresentar como defensor da fé católica e líder de uma guerra santa contra todos os infiéis. Em 1526, o Papa Clemente VII tentou opor-se à tomada da Europa pelos Habsburgos. Em 1527, para colocá-la de joelhos, Carlos V autorizou o seu exército imperial (que incluía mercenários luteranos) a saquear Roma. Quase metade dos seus 55 mil habitantes foram massacrados. O papado foi finalmente eliminado como força política, a um custo terrível.

Sentindo o seu poder político erodir-se, os papas de Roma reagiram com um luxo artístico e arquitectónico ainda mais caro: tentaram assim reafirmar a sua autoridade. Esta tensão é visível na arte de Michelangelo e Rafael: as suas obras são frequentemente vistas como as manifestações máximas da arte da "Alta Renascença", e eles próprios como dois dos maiores artistas que receberam a missão de remodelar Roma. Encomendados pelo Papa Júlio II, os afrescos de Michelangelo representando cenas do Gênesis, que decoram a Capela Sistina, oferecem uma visão exaustiva da Criação baseada nas doutrinas católicas. O gracioso dinamismo das cenas e a musculatura poderosa e tensa de seus personagens também idealizam o poder da Igreja Romana e sua fúria potencial caso fosse desafiada. Esta tensão também é perceptível nos afrescos de Rafael para o Salão de Constantino no Vaticano, encomendados pelo Papa Leão para a história da vida do Imperador Constantino, e cada um deles é flanqueado por oito retratos gigantescos de papas famosos. A sala e a sua decoração proclamavam a autoridade imperial do papado e a mudança do poder eclesiástico do Oriente (capital imperial de Constantino em Constantinopla) para o Ocidente (Basílica de São Pedro em Roma). Na cena final do ciclo de afrescos, intitulada *A Doação de Constantino* (*ilustração 13*), vemos o Imperador Constantino entregando os seus poderes terrenos e imperiais ao Papa, que usa uma tiara – um sinal do seu poder, tanto espiritual como temporal. O afresco rejeita corajosamente os ataques luteranos ao poder político do papado e os ataques intelectuais à própria *Doação* . Em fevereiro de 1520, poucos meses após o início dos trabalhos no Salão Constantino, Lutero escreveu: “Tenho em mãos a *Doação de Constantino* refutada por Valla, editada por Hutten. Bom Deus! Quanta escuridão ou perversidade acumulada por Roma! Você ficará surpreso que Deus tenha permitido, não apenas que isso durasse séculos, mas que prevalecesse, que mentiras tão infames, tão grosseiras, tão atrevidas foram [...] impostas como artigos de fé [72]. » O Tratado sobre a *Doação de Valla* foi impresso pela primeira vez na Alemanha em 1517, como parte da crescente ofensiva contra a Igreja Romana. Os afrescos do Salão de Constantino, com seus papas impressionantes, facções em guerra e cenas espetaculares da autoridade papal, são reações agressivas, educadas e angustiadas às mudanças religiosas e políticas. Marcam o nascimento do estilo artístico que mais tarde seria chamado de “maneirismo”. A “palavra” impressa do Norte estava prestes a triunfar sobre os colossais monumentos e gloriosos afrescos do Sul.

O Império Contra-Ataca

A Igreja Romana compreendeu rapidamente que a arte triunfalista não era uma resposta às questões colocadas pela espetacular ascensão do protestantismo no Norte da Europa. Em março de 1545, o Papa Paulo III finalmente conseguiu convocar o concílio de Trento para reformar a Igreja por dentro e formalizar a sua refutação da Reforma Luterana. Este conselho reunir-se-ia intermitentemente durante dezoito anos para redigir os decretos que lançaram as bases da contra-reforma. Ele reafirmou as doutrinas dos sete sacramentos, da transubstanciação, do purgatório e da autoridade do papa. Ele endossou a veneração de santos e relíquias e a compra de indulgências, ao mesmo tempo que reformou os abusos evidentes que indignaram Lutero. Reformou as ordens religiosas, decidiu criar seminários para a formação de padres e incentivou os bispos a serem mais activos na administração da sua diocese. Nas suas decisões mais agressivas, aprovou, em 1540, a criação da Companhia de Jesus – a ordem dos Jesuítas – pelo espanhol Inácio de Loyola e fundou, em 1542, a Inquisição Romana, que caçaria hereges e reformadores.

O concílio também se interessou pelo vetor mais pernicioso da Reforma Protestante, o livro impresso. Em 1563, publicou um índice de livros proibidos, considerados "heréticos", e declarou: "Se alguém agir contra estas regras, e a proibição, de ler ou reter os livros dos hereges, ou os escritos de qualquer autor condenado, ou por heresia ou por suspeita de falsa doutrina, que pela própria lei esteja sujeito à pena de excomunhão [73]. » O índice proibiu milhares de obras – começando pelas de Lutero, Zwingli e Calvino, mas as obras de Maquiavel e certos escritos de Erasmo também foram encontradas lá. Outros livros, incluindo *Decameron* de Boccaccio e *Courtier de Castiglione* , foram redigidos. O Concílio de Trento reconheceu implicitamente o poder do livro impresso (nomeadamente ao decidir financiar editoras católicas para publicar textos ortodoxos), mas a um preço elevado: a criação de uma das primeiras empresas modernas de censura generalizada.

Reforma, piedade, ativismo e repressão: a mistura fervorosa do Concílio de Trento teve um sucesso notável. Estima-se que até o final do século XVI , quase um terço da população secular perdida por Roma havia retornado para casa após a Contra-Reforma. No entanto, as posições cada vez mais decididas e intolerantes da Igreja Católica sobre a prática religiosa, os livros e até as imagens agravaram a polarização do panorama religioso no final do século XVI . O Concílio de Trento destacou o abismo cada vez maior entre as ideologias do protestantismo e do catolicismo; abriu assim o caminho para as guerras religiosas da segunda metade do século, que redefiniriam a estrutura da Europa.

Em 1600, a Europa tornou-se irreconhecível: já não tinha nada a ver com o vago conglomerado de cidades-estado e principados que, em 1400, tinha tão pouco a ver com a entidade "Europa". Os estados-nação emergentes e os impérios globais definiram a sua agenda política, e a fluidez dos encontros e intercâmbios religiosos entre o Oriente e o Ocidente congelou-se em sistemas de crenças bem definidos: catolicismo, protestantismo e cristianismo. Esta situação marcou o nascimento do Estado moderno e a concomitante ascensão do nacionalismo. Ao longo dos três séculos seguintes, as grandes potências imperiais europeias continuariam a reivindicar a maior parte do globo recém-descoberto. Mas o período também deixou como legado, em regiões tão diversas como a Irlanda, o México e os Balcãs, toda uma série de conflitos político-religiosos aparentemente insolúveis: nasceram da colisão entre a Igreja e o Estado que ocorreu pela primeira vez durante o Renascimento.

Colocando as coisas em perspectiva

A vida dos artistas

Em 1550, o pintor toscano Giorgio Vasari publicou um livro que, sozinho, cunhou a ideia de "arte renascentista". Tendo se tornado um clássico da história da arte, sua obra, intitulada *As Vidas dos Melhores Pintores, Escultores e Arquitetos* (e comumente chamada de *As Vidas dos Artistas*), consistia em 142 biografias, que iam desde o nascimento do pintor florentino Giovanni Cimabue em 1240 às grandes obras de Michelangelo na primeira metade do século XVI . As *Vidas* tornaram-se a bíblia da arte renascentista, o texto que enquadra e define o "espírito" artístico do período.

Vasari foi o primeiro a usar a palavra italiana " *rinascita"* (renascimento) para designar a revolução artística que começou no final do século XIII e atingiu o seu auge em meados do século XVI . Cimabue e Giotto, escreve ele, personificaram a primeira era, que "expulsou completamente o ridículo estilo grego. Ressuscitou a arte da bela pintura, praticada pelos pintores modernos, ao introduzir o retrato da vida [74]". A arquitetura também reagiu contra o estilo que Vasari chamou de "Tudesque" e julgou "monstruoso e bárbaro". O que ele desdenhosamente chamou de "grego" e "tudesque" seria hoje descrito como "bizantino" e "gótico". A segunda era viu "uma melhoria geral considerável [75]" de tudo o que tinha sido feito no primeiro. O arquiteto florentino do século XV , Filippo Brunelleschi, é a melhor encarnação. Foi então que "redescobrimos as medidas e proporções da Antiguidade", e que "decidimos seguir regras, agir com ordem, respeitar a medida [76]". Para Vasari, a segunda era marcou o triunfo da forma técnica, da medida, da proporção e, acima de tudo, da perspectiva. Mas este virtuosismo só atingiu o seu apogeu na Terceira Idade, encarnado por Leonardo da Vinci, Rafael e, sobretudo, pelo "divino [77]" Michelangelo. O seu domínio da cor, da perspectiva e da proporção era de uma "perfeição que os tempos antigos não conseguiam alcançar [78], e o autor das *Vidas* conclui que "a arte foi tão longe na ' imitação da natureza que é possível ir [79] '.

A análise de Vasari foi um brilhante exercício de relações públicas, que validou o novo estatuto do artista: ele exercia uma profissão intelectual qualificada. Antes da publicação de *Lives* , a arte era vista como uma atividade suja, duvidosa, manual. Vasari viu a possibilidade de divinizar a sua profissão. Escrevendo no final do Renascimento, ele estava na posição perfeita para definir à sua maneira a transformação artística do período. A sua apresentação não é menos selectiva: exclusivamente italiana, principalmente florentina. Ele dedica apenas sete páginas à arte do norte de Van Eyck e Dürer. A sua história também é curiosamente livre das convulsões políticas, religiosas e comerciais da época. Uma boa maneira de avaliar quão seletiva foi a análise da arte renascentista de Vasari é examinar sua própria carreira artística, para ver se ele praticou o que pregou nas *Vidas* .

Itália do século XVI , Vasari foi um dos pintores de maior sucesso: construiu a sua carreira numa base habilidade hábil de dar a seus poderosos clientes o que eles queriam. Ele trabalhou extensivamente com o papado em Roma e com os Médici em Florença. Em 1572 regressou a Roma, porque obteve uma encomenda do Papa Gregório XIII: decorar o Salão Real do Vaticano. Esta vasta sala foi concebida para celebrar a autoridade católica, que foi alvo de sérias críticas e

manifestações de hostilidade. Vasari decidiu pintar uma série de afrescos que mostrassem o lado militante e agressivo da Igreja Católica. Seu afresco de 1573, *Cena de Saint-Barthélemy: o massacre de Coligny e os Huguenotes, 24 de agosto de 1572* (*ilustração 14*), celebrou o infame massacre de milhares de protestantes franceses por católicos em Paris, apenas alguns meses antes. "Para a exaltação da fé católica, não desejamos outra coisa senão o extermínio dos huguenotes", teria dito o Papa Gregório poucos dias antes do massacre. O afresco de Vasari é impressionante: vemos o líder huguenote, almirante Coligny, atirado de uma janela no andar superior, enquanto em primeiro plano seus apoiadores (apresentados como demônios deformados) passaram por cima da espada. A par do massacre de Paris, o pintor evocou a destruição da frota turca pela Aliança Católica na Batalha de Lepanto em 1571.

Bonitos mas violentos, estes frescos mostram que Vasari apoiou ardentemente o esforço de guerra da Igreja Católica para eliminar todas as formas de "incredulidade", quer fosse o protestantismo ou o islamismo. Revelam também que obras de arte renascentista foram encomendadas para fins religiosos e políticos, dimensões que Vasari raramente menciona nos seus escritos. Não à toa, desde a terceira idade desta arte, a mais grandiosa, representada por Michelangelo, Rafael, Ticiano e o próprio Vasari, foi também aquela onde a Igreja Católica utilizou a arte no seu contra-ataque intransigente e muito político contra a Reforma Protestante? É por isso que não há lugar nas *Vidas* para a arte protestante do Norte, nem para a arte "infiel" do Oriente e as suas férteis interacções com a arte "ortodoxa" da Itália do século XV . A abordagem de Vasari à arte renascentista, por mais persuasiva que seja, deve, portanto, ser tratada com alguma cautela. Devemos considerar outras abordagens para completar o retrato idealizado que ele pinta para o leitor das *Vidas* .

A análise de Vasari sobre a arte renascentista não é menos útil porque foi escrita do ponto de vista de um pintor que a praticou com sucesso. Para ele, o desenvolvimento estilístico e formal da arte é de extrema importância. A função social da obra de arte, a sua recepção e as questões associadas de política, mecenato, religião e história são puramente secundárias em relação às considerações estéticas. Vasari mostra-se muitas vezes relutante em reconhecer a importância do mecenato, porque um dos seus objectivos é exaltar o papel do artista – e não o do mecenas – como a principal força criativa em todas as composições. Na verdade, durante o Renascimento ocorreram mudanças radicais na relação entre artista e mecenas, e as relações da arte com o comércio, a política e a religião também foram transformadas.

Outras perspectivas sobre a arte renascentista

A instrução religiosa contribuiu largamente para o primeiro impulso criativo na arte renascentista. Num manuscrito do final do século XIII , o *Catholicon* , o gramático italiano João de Gênova explicou:

> Saiba que três motivos governaram a instituição das imagens nas igrejas. Em primeiro lugar, para a educação das pessoas simples, porque são ensinadas por elas como pelos livros. Em segundo lugar, para que o mistério da Encarnação e o exemplo dos santos possam atuar melhor na nossa memória, sendo expostos diariamente ao nosso olhar. Em terceiro lugar, despertar um sentimento de devoção, que é mais eficazmente excitado por meio das coisas vistas do que pelas coisas ouvidas.

Representações visuais com temas religiosos poderiam educar e instruir os fiéis; eles também poderiam intensificar sua emoção e sua fé. Às imagens e aos ícones eram frequentemente atribuídas funções mágicas, votivas e didáticas, desde o reforço da identificação com a Virgem Maria até à proteção contra a peste ou as intempéries. Integrados na construção de igrejas graças

ao patrocínio de paroquianos abastados, estiveram frequentemente no centro dos ritos religiosos públicos, bem como da meditação e devoção privadas.

Embora a Igreja reconhecesse a importância da arte como método de ensino, também enfrentava uma injunção bíblica contra as imagens. O Antigo Testamento é claro: não devemos fazer "nenhuma imagem esculpida, nada que se pareça com o que há em cima no céu ou aqui embaixo na terra" (Êxodo 20:4). Teólogos como São Tomás de Aquino temiam que as imagens piedosas fossem simplesmente adoradas por sua beleza terrena e não como um meio de aproximação de Deus. "Não honramos imagens consideradas em si mesmas, como objetos materiais", recordou São Tomás; "são venerados como representações que conduzem a mente a Deus feito homem. E o olhar que se centra nas pinturas piedosas não se fica por aí, mas vai até ao que a arte representa [81]. » Adorar a própria imagem era idolatria; era preciso ver a obra de arte como um objeto que permite a quem a contempla ir em direção a Deus. Muitos clérigos do século XV temiam que imagens suntuosas encorajassem as pessoas a venerar "ouro e jóias, e não os personagens, ou melhor, as verdades representadas por esses personagens". Esta fricção entre os ideais sagrados e os possíveis apelos seculares das imagens percorreu a arte renascentista do início ao fim, sugerindo que as esperanças religiosas e as expectativas mundanas estavam inextricavelmente ligadas.

Outro aspecto importante da arte do início da Renascença: as obras eram muitas vezes feitas em colaboração, por várias mãos, e havia pouca distinção entre o "artista" e outros artesãos qualificados. Invariavelmente, os artistas eram também ourives que trabalhavam em ouro ou prata, moldadores de bronze, lapidadores e gravadores, carpinteiros, estucadores e gravadores de madeira, bem como pintores e escultores.

O uso de uma ou outra dessas habilidades dependia da natureza do objeto ordenado. Pintadas, iluminadas, esculpidas, moldadas, sobre vitrais, tecidas ou bordadas, as imagens adornavam os mais diversos objetos: estrados de cama, instrumentos musicais, arreios para cavalos, armaduras ou baús de casamento, sem esquecer altares, capelas e túmulos. Como sugere esta enumeração, as encomendas especificavam frequentemente a utilização de materiais preciosos específicos, em vez de métodos precisos de criação e inovação. Ouro, prata, bronze, mármore, madeira nobre, vidro, lã, coral, diamantes, pérolas: estes são apenas alguns dos muitos materiais caros que um cliente pode exigir como parte de qualquer pedido.

Para fazer face aos custos e à diversidade de competências necessárias para executar com sucesso estas encomendas, praticamente todos os artistas foram vinculados a um estúdio. A oficina fabricava e vendia objetos, concentrava recursos e conhecimentos e passava suas habilidades de mestre para aprendiz. Em 1478, a população de Florença, que somava aproximadamente sessenta mil habitantes, incluía cinquenta e quatro oficinas de escultores, quarenta e quatro de ourives e quarenta de pintores. A maioria dos pintores, escultores e pedreiros também estavam vinculados a uma guilda, ou corporação, que estabelecia padrões, atuava como mediador nas relações entre mecenas, mestres e aprendizes, apoiava financeiramente os seus membros e organizava festas, serviços religiosos e procissões. A oficina e a guilda estimularam a cooperação, a competição e a hibridização de estilos e técnicas.

Explorar o significado de uma imagem que, à primeira vista, parece essencialmente religiosa e que pertence ao início do Renascimento, constitui um exemplo marcante de como a arte foi encomendada, produzida e recebida no início do século XV . O *Tabernáculo dos Linaiuoli* , do

dominicano Fra Angelico (*ilustração 15*), foi encomendado pelos comerciantes florentinos de tecidos de lã (os *linaiuoli*) em 1432 e instalado em seus escritórios em Florença em 1433. Nosso olhar moderno é imediatamente atraído pela encantadora pintura. em madeira de Fra Angelico representando a Virgem com o Menino rodeada de anjos. No exterior das portas, o artista pintou São Pedro e São Paulo, com cenas das suas vidas (incluindo o martírio de São Marcos em Alexandria), e na base, ou predela, a Adoração dos Magos. Quando abertas, as portas do retábulo mostram São João Batista (à esquerda) e São João Evangelista (à direita).

O monge foi apenas um dos muitos artesãos contratados para este retábulo. Foi Lorenzo Ghiberti, mais conhecido por suas esculturas, quem desenhou a moldura de mármore. Os pedreiros florentinos esculpiram-no e outro artista fez a base e as portas de madeira. Medimos a proximidade da cooperação e das trocas entre todos esses criadores quando vemos Fra Angelico usando a perspectiva e o efeito de escorço nas cenas da predela, técnica experimental da qual Ghiberti e seus colegas florentinos Masaccio e Brunelleschi estiveram na vanguarda. época em desenvolvimento. Atribuir a obra ao seu pintor principal, neste caso Fra Angelico, é uma ideia moderna; ele foi apenas uma das muitas mãos que fizeram o objeto completo. O contrato também estipulava que o desenho, o custo e a aparência do *Tabernáculo* dependeriam da guilda contratante, não do artista. A potencial idolatria da arte religiosa do século XV explica por que, nas memoráveis palavras de Michael Baxandall, “a pintura ainda era uma coisa demasiado importante para ser deixada apenas aos pintores ” Os artistas tinham que seguir estritamente os desenhos aceitos, e esperava-se que o monge recebesse pagamento por seus problemas que não fossem espirituais: "cento e noventa florins de ouro".

Os comerciantes de tecidos também sabiam muito bem que encomendar um retábulo suntuoso teria um impacto temporal neste mundo. Através desta iniciativa, a guilda expressou a sua piedade religiosa, mas também celebrou, aos olhos de toda a cidade, a sua riqueza e o seu poder comercial, uma vez que conseguiu assegurar a habilidade destes artesãos e adquirir os seus caros materiais. A sua actividade profissional recebeu também legitimidade e prestígio na pequena representação da Adoração dos Reis Magos ao pé do retábulo, onde um jovem ajoelha-se oferecendo ao menino Jesus um rolo de pano tingido de roxo. A aura religiosa da pintura está, portanto, repleta de interesses comerciais. O contrato estipula que, durante o dia, as portas devem permanecer abertas, para que brilhem as auréolas douradas da Virgem, do Menino e dos dois São João. À noite, serão mostradas as imagens mais escuras de São Pedro e São Paulo, o que sugere que o retábulo foi utilizado para atos de devoção muito diferentes em momentos diferentes. Podemos ver claramente neste exemplo que, para apreciar plenamente uma obra renascentista, devemos compreender o contexto inicial da sua encomenda, o significado do local onde foi colocada e as suas diversas dimensões sociais, políticas e religiosas.

Nossos amigos do Norte

O retábulo de Fra Angelico revelou certos traços característicos da arte do início da Renascença: cooperação de habilidades, obediência às demandas do patrono, interesse por materiais preciosos, especificidade de lugar e contexto, e tensões produtivas entre mundos religiosos e profanos. Embora Vasari tenha encontrado pouco a dizer sobre a importância artística de Jan Van Eyck e dos seus contemporâneos Roger Van der Weyden e Jean Fouquet, a arte também floresceu no Norte da Europa nesta altura, e foi aí que a técnica da pintura a óleo foi desenvolvida. No preciso

momento em que Fra Angelico terminava o *Tabernáculo dos Linaiuoli* em Florença, Van Eyck começava a trabalhar numa das mais simbólicas de todas as imagens da Renascença, o *Retrato de John Arnolfini e sua esposa* (*ilustração 16*).

Concluída em 1434, a pintura de Van Eyck é muito diferente do retábulo de Fra Angelico. O seu notável realismo visual, a sua atenção aos detalhes da vida doméstica, o uso de tinta a óleo delicadamente vitrificada e o seu tema secular parecem estar a mil milhas da intensidade religiosa, do trabalho colectivo e da opulenta folha de papel do *Tabernáculo* . Conhecemos a famosa crítica de Michelangelo à pintura flamenga: "quer representar com perfeição tantas coisas, das quais apenas uma seria suficiente para a sua importância, que não faz nenhuma delas de forma satisfatória83 -. Esta atenção microscópica aos detalhes é imediatamente impressionante quando se olha para a pintura de Van Eyck, embora a observação de Michelangelo seja mais nacionalismo cultural italiano do que crítica de arte objetiva. A arte do Norte da Europa surgiu de tradições distintamente diferentes daquelas que influenciaram a arte italiana. O mecenato, as estruturas das corporações, o poder político e até a religião seguiram caminhos marcadamente diferentes ao norte dos Alpes, e o resultado pode ser visto na pintura de Van Eyck. Embora não tenha inventado a pintura a óleo, aperfeiçoou o método de envidraçamento: a aplicação paciente de camadas de pigmentos transparentes umas sobre as outras para criar o brilho brilhante e a modulação delicada das cores que vemos no *Retrato de Jean Arnolfini e sua esposa* . Uniforme e vívida, a luminosidade da Itália ignorou as sutis variações climáticas do Norte da Europa, e esta realidade simples influencia profundamente as diferenças estilísticas de cor, sombra e luz que distinguem Fra Angelico de Van Eyck. Fatores como estes são frequentemente tão importantes para a compreensão do contraste estético entre a arte do norte e do sul da Europa como as diferenças no patrocínio e na organização corporativa.

A pintura de Van Eyck retrata uma cena da vida privada moderna: à primeira vista, celebra o casamento de um casal num quarto flamengo elegantemente mobilado. O marido parece fazer um pedido; as roupas levemente levantadas da mulher e a proximidade imediata da cama sugerem que o trabalho antecipa sua gravidez futura (ou recentemente revelada). Alguns críticos de arte dão à pintura um duplo significado: "certidão de casamento pictórica" e representação simbólica da fertilidade. Mas o que também chama a atenção é que é extremamente detalhado. O cão e os cascos, a janela cuja luz inunda a sala, o lustre de cobre finamente trabalhado, a gárgula esculpida, o espelho convexo pendurado na parede posterior: tudo é representado com meticulosa atenção aos detalhes.

Quem é o casal representado na pintura? Giovanni di Arrigo Arnolfini, rico e poderoso comerciante italiano ativo em Bruges de 1421 até sua morte em 1472, e sua esposa Giovanna, filha de outro comerciante italiano. Arnolfini vendeu tecidos e tapeçarias ao patrono de Van Eyck, o duque da Borgonha Filipe, o Bom, e mais tarde seria nomeado pelo rei da França para o alto posto de guardião das finanças da Normandia. Ao mesmo tempo que serve como uma piedosa pintura de casamento, a obra também mostra a riqueza e o luxo que acompanhavam a habilidade comercial e o poder político deste grande comerciante. É uma imagem que exalta a aquisição e a posse – da esposa de Arnolfini às peles caras do Báltico, às laranjas de Espanha, às vidrarias de Veneza, aos tapetes otomanos e à marcenaria alemã que Van Eyck retrata com tanto amor pelo detalhe. Celebra o papel crucial de Arnolfini no mundo emergente do comércio internacional, tão poderosamente

evocado pelos bens preciosos pintados com tantos detalhes mente como o casal. Escrita ao mesmo tempo, uma descrição espanhola de Bruges expressa perfeitamente o espírito da pintura:

Quem tem dinheiro e quer gastá-lo encontrará nesta cidade tudo o que o mundo inteiro produz. Vi laranjas e limões de Castela que pareciam acabados de ser colhidos das árvores, frutas e vinho da Grécia tão abundantes como neste país. Também vi doces e especiarias de Alexandria e de todo o Levante, como se estivéssemos lá; peles do Mar Negro como se tivessem sido feitas nas proximidades. Ali estava toda a Itália, com os seus brocados, as suas sedas, as suas armaduras e tudo o que lá se faz; aliás, não há região no mundo cujas produções não se encontrem aqui nas suas melhores condições.

É esta ênfase na frescura e na sensualidade dos produtos internacionais, todos reunidos num só lugar, que encontramos na ilusão sedutora criada por Van Eyck quando pinta a textura e o brilho da fruta, da seda, da pele e do vidro.

Usando a perspectiva, o pintor direciona nosso olhar para o espelho convexo na parede posterior. A sua presença sugere que Van Eyck era fascinado pelas inovações da óptica, que utilizou para criar as suas representações incrivelmente precisas da vida doméstica. Aproveitou habilmente a metamorfose das realidades comerciais e tecnológicas que o rodeavam. O espelho reflete a cena diante de nossos olhos e duas figuras indistintas que acabam de entrar na sala. Acima dele podemos ler: " *Johannes de Eyck fut hic / 1434* " [Jan Van Eyck esteve aqui / 1434]. Olhando mais de perto o reflexo, podemos ver o próprio Van Eyck, uma figura vestida de azul, comportando-se mais como um padre em um casamento do que como um artista pintando um retrato. O pintor coloca-se corajosamente no centro da sua própria composição: afirma assim o seu papel de criador e compara maliciosamente o seu estatuto ao do clero. A tensão entre o religioso e o secular identificada no retábulo de Fra Angélico também atua aqui. Van Eyck ousadamente concede ao pintor tanta importância quanto ao patrono e ao modelo. Proclamou-se o mais competente, convicção que antecipou a afirmação crescente dos artistas, de Michelangelo a Picasso, da sua autonomia pessoal na criação da sua arte.

Retorno ao Oriente

A arte renascentista – e o seu significado social e religioso – seguiu caminhos distintos no norte e no sul, mas também circulou entre o leste e o oeste. A representação do martírio de São Marcos em Alexandria por Fra Angelico e a sensualidade com que Van Eyck representa materiais e objetos preciosos do Oriente sublinham que a criatividade artística do período inspirou-se boa parte na opulência e nos produtos orientais. Três anos antes de completar seu *Tabernáculo dos Linaiuoli* , Fra Angelico havia concluído na igreja florentina de São Marcos uma *Madona com o Menino* cuja vestimenta trazia inscrições árabes emprestadas de tecidos e cerâmicas islâmicas, segundo a tradição inaugurada por Giotto e Cimabue e continuada por Uccello, Masaccio e Botticelli. E não foram apenas objetos, mas também estilos que foram trocados entre o Oriente e o Ocidente. Na década de 1470-1480, o pintor italiano Costanzo de Ferrara viajou para Istambul e produziu uma série de pinturas e desenhos admiráveis inspirados em convenções estéticas da arte persa e otomana. Seu *Crouching Scribe* (*ilustração 17*), em caneta e guache, é um estudo em close de um escriba otomano, com inscrição em árabe no canto superior direito. A atenção aos detalhes, desde as roupas opulentas do escriba até os brincos de ouro, revela que Costanzo internalizou os princípios da representação do caráter no mundo islâmico. Foi um processo de assimilação, que se filtrou em certas pinturas maiores, encomendadas no final do século XV , cujo tema incluía personagens "orientais" - *a Pregação de São Marcos em Alexandria*, de Bellini (*ilustração 3*), é apenas um exemplo entre muitos. Podemos ter uma ideia das trocas artísticas de estilos e influências a partir de uma cópia notável do desenho de Costanzo de Bihzâd, o pintor persa do século

XV , *Retrato de um Pintor em Traje Turco* (*ilustração 18*), executado alguns anos depois do original. . Bihzâd tira lições do seu contemporâneo italiano, ao mesmo tempo que transforma subtilmente o escriba em pintor, que mostra trabalhando precisamente no tipo de retrato islâmico inicialmente copiado por Costanzo. Cada pintor inspira-se nas inovações estéticas do outro, sendo impossível dizer qual pintura é "Ocidental" ou "Oriental". Tal como os estudos, a ciência e as transacções comerciais com o Oriente, estes intercâmbios artísticos reflectem uma admiração pelo refinamento da arte islâmica, um factor crucial na criação da tradição artística que hoje chamamos de "renascimento". Ignorá-los é contar apenas um lado da história da Renascença.

Poder para ver

O surgimento da arte renascentista no início do século XV teve duas fontes: o aumento do poder de compra de uma elite essencialmente urbana e comercial, que adorava exibir a sua riqueza encomendando suntuosos objetos de arte, e o forte desejo da Igreja desenvolver uma posição teológica coerente e torná-la amplamente conhecida pelos fiéis. Em 1453, data da queda de Constantinopla, estas dinâmicas religiosas e comerciais tornaram-se gradualmente politizadas, porque as cidades-estado da Europa Ocidental foram confrontadas com a dissidência interna e a ascensão do poder do Império Otomano no Oriente. A arte foi usada para expressar essas tensões políticas. As obras tornaram-se cada vez mais monumentais e públicas. E, mais do que na inspiração bíblica da época anterior, é na autoridade intelectual do passado antigo que procuraram novas ideologias políticas que fossem credíveis e capazes de as impor.

A escultura era particularmente adequada para expressar reivindicações de poder e dominação, e um dos seus expoentes mais brilhantes foi o escultor e pedreiro florentino Donatello. Ele compreendeu que a natureza mutável da política e do clientelismo durante o século XV exigia relatos antigos de façanhas cívicas e aspirações imperiais, e não apenas exemplos bíblicos de contemplação espiritual e mortificação da carne. Quando se tratava da casta ascendente dos *condottieri* , os mercenários ou militares que governavam as cidades-estado da Itália, as comparações com antigos conquistadores como Alexandre, o Grande ou Júlio César pareciam adequadas. mais apropriado do que qualquer coisa que a Bíblia possa oferecer. Se quisessem continuar a criar obras de arte caras e inovadoras, artistas como Donatello tiveram de solicitar mecenas ricos e poderosos para encomendas de inspiração antiga – politicamente sensíveis, sim, mas também extremamente lucrativas.

Em 1445, Donatello foi a Pádua para trabalhar na estátua equestre de um dos mercenários mais brilhantes de Veneza, Erasmo de' Narni, conhecido como Gattamelata, "o Chattemita". A ordem era ambiciosa e difícil. Foi inspirado em monumentos equestres da antiguidade clássica ainda visíveis em Roma, mas também exigiu imenso talento para desenho e fundição. Finalmente concluída em 1453, a estátua rendeu ao seu autor a enorme soma de 1.650 ducados e foi erguida na praça da cidade. Todos ficaram satisfeitos. Donatello aumentou sua estatura como designer e fundador inovador, capaz de superar os feitos técnicos da escultura antiga. A família de'Narni adquiriu uma imponente obra de arte que conferia antiga respeitabilidade a um mercenário e a construiu num local habilmente escolhido para maximizar as reivindicações de Gattamelata de respeito cívico e poder político. As exigências financeiras e artísticas de Donatello e a natureza antiga do tema foram ambos fenómenos relativamente novos na arte renascentista, tal como a orquestração altamente política e a exposição pública da obra. Mas aqui está talvez o mais

importante: ao realizar estas encomendas que exigiam os melhores materiais, o artista ganhou prestígio, o que lhe permitiu trabalhar em obras ainda mais ambiciosas e inovadoras.

As imagens imperiais inspiradas na Antiguidade não eram prerrogativa da Itália do século XV. Em 1481, Costanzo de Ferrara foi contratado para projetar uma bela medalha de bronze representando Mehmed II: usou simbolismo semelhante do poderoso líder militar a cavalo para divulgar as reivindicações do sultão à supremacia imperial. Mehmed e o seu cavalo são claramente "reais" e, no entanto, tal como a estátua equestre de Donatello, esta medalha refere-se a uma antiga tradição de poder imperial perfeitamente reconhecível pelo sultão e pelos seus homólogos italianos. Outra imagem que circula facilmente entre o Oriente e o Ocidente, um objecto de arte encomendado por Mehmed (ou em seu nome) que desempenha exactamente o mesmo papel da estátua de Gattamelata: é uma demonstração de força política. Ao optar por celebrar as suas recentes façanhas militares com um retrato equestre, o sultão situa o seu poder imperial na continuidade das façanhas de Alexandre o Grande e do imperador Constantino na Antiguidade. As suas reivindicações para igualá-los eram de facto muito mais legítimas, uma vez que ele possuía a maior parte da Ásia Menor, da Grécia e do Mediterrâneo oriental. Situação que também explica, em parte, a escolha da obra de arte. A uma estátua equestre, enorme e estática, Mehmed prefere uma medalha, pequena, transportável, que pode ser derretida em centenas de cópias e distribuída tanto no Oriente como no Ocidente para inspirar medo e medo nos que estão no poder. .

O contraste entre a monumental estátua de Donatello e a requintada medalha de Costanzo atesta o crescente refinamento dos poderosos mecenas. Ninguém estava mais entusiasmado do que Isabelle d'Este. O seu casamento com Francisco Gonzaga de Mântua, em 1490, cimentou uma aliança dinástica entre duas das famílias governantes mais poderosas da Itália e permitiu-lhe embarcar numa carreira como patrona e colecionadora. com extremo discernimento. No início, limitou a sua coleção a pequenos objetos de arte que manifestavam a riqueza e a extravagância das cortes – medalhas, pedras preciosas, vasos e camafeus. Mas ela entendeu que para demonstrar autoridade e magnificência é preciso possuir obras de arte monumentais, e não apenas obras de pequena escala. Em 1498, ela criou uma rede de agentes que percorreram toda a Itália em busca de obras antigas e contemporâneas, de acordo com as instruções que ela lhes deu: "Queremos agora algo diferente de camafeus: que é o que nos interessa agora é adquirir estatuetas e cabeças de bronze e mármore. » Isabella d'Este criou os seus próprios apartamentos – o seu *studiolo* – para usufruir das suas diversas compras e encomendas, que à sua morte incluíam mais de mil peças e medalhas, setenta e dois vasos, quarenta e oito estátuas, quarenta e seis pedras preciosas gravadas, e pinturas que ela encomendou pessoalmente a Leonardo da Vinci, Ticiano, Bellini e Perugino. Isabella também desempenhou um papel crucial na brilhante carreira de Andrea Mantegna: seu trabalho para a dinastia Gonzaga de Mântua rendeu-lhe o título de cavalaria. À medida que a forma de arte ressurgente foi cada vez mais definida pelo mecenato, houve uma ascensão social do artista que também transformou o estatuto da própria arte e deu aos seus praticantes mais autonomia para criarem o que quisessem.

Construindo o Renascimento

A expansão económica do século XV criou as condições para uma das manifestações mais espetaculares e concretas do Renascimento: a sua arquitetura. Com a recentralização a Igreja Católica após os cismas do século XIV, patronos e construtores conceberam de forma diferente o plano

e a construção de igrejas, mosteiros e capelas. Estes seriam cada vez mais monumentos imponentes e duradouros, proclamando o poder universal da Igreja. A ascensão das cidades-estado italianas, impulsionadas pela unificação territorial e pela concentração da riqueza económica, levou também à realização de projectos de planeamento urbano cada vez mais ambiciosos, ligados à reorganização dos espaços cívicos e domésticos que reflectiam esta nova riqueza.

É, no entanto, com alguma cautela que devemos examinar os grandes projectos arquitectónicos utópicos, muitas vezes percebidos como típicos do Renascimento. Os pintores e arquitetos florentinos Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti são frequentemente creditados por revolucionar a teoria e a prática da arquitetura em uma série de livros e edifícios concluídos durante a primeira metade do século XV . Em 1413, Brunelleschi produziu duas pinturas em madeira (posteriormente perdidas) de dois dos espaços cívicos mais importantes de Florença, o Batistério e o Palazzo Vecchio. Estes painéis bidimensionais criaram uma ilusão espetacular de tridimensionalidade. Alberti sistematizou os métodos de Brunelleschi em seu livro *Pintura* (1435), onde explica como "usar linhas e cores para inscrever e pintar sobre uma superfície todos os tipos de corpos dados, de tal forma que a uma distância precisa, e uma vez a posição de o raio central é estabelecido com precisão, tudo o que você vê pintado aparece em relevo [84]".

Em teoria, esta redefinição idealizada e geometricamente abstracta do espaço urbano colocava as pessoas e tudo o que as rodeava nas caixas de uma rede de linhas que se cruzam que Alberti compara às “barras de uma jaula” e que “constituem matar o que é chamado de pirâmide visual [85] ”. Essas ideias foram concretizadas em uma série de pinturas de cidades e palácios ideais, como *A Construção de um Palácio, de Piero di Cosimo* . A pintura de Cosimo aplica os princípios de Brunelleschi e Alberti sobre tridimensionalidade, perspectiva e ponto de fuga. Também sugere a possibilidade de uma metamorfose revolucionária e utópica do espaço urbano: grandes praças, edifícios cívicos de proporções perfeitas, colunas e arcadas inspiradas na Antiguidade clássica.

Na realidade, estas imagens eram voos da imaginação, comparáveis aos desenhos espectaculares dos arquitectos contemporâneos antes do impacto das realidades financeiras e ambientais imporem regularmente compromissos sobre o que acabaria por ser construído. A transformação pragmática dos espaços urbanos baseada nos princípios básicos da geometria e da topografia já estava em andamento há séculos na época em que Brunelleschi e Alberti começaram a vender a ideia de perspectiva aos seus patronos ricos. Em muitos casos, eles e outros designers foram convidados a completar ou rever projectos arquitectónicos religiosos ou cívicos empreendidos durante séculos: só no início do século XV é que a vontade política e os meios financeiros para os concretizar.
O início da carreira arquitetônica de Alberti ilustra claramente o abismo que separava a teoria e a prática da arquitetura renascentista. Chegou à corte do mercenário Sigismond Malatesta, o polêmico senhor da guerra de Rimini, no início da década de 1450, coroado pelo sucesso literário de seu estudo sobre os princípios da arquitetura, *The Art of Building* (1452). Alberti foi muito influenciado pela redescoberta do grande clássico do arquiteto romano Vitrúvio, *Sobre Arquitetura* . O antigo autor tinha forneceu um vocabulário arquitetônico detalhado com foco na construção, função e beleza do design. Alberti estava particularmente interessado no uso de arcos e colunas (dórico, jônico e coríntio) por Vitrúvio para expressar prestígio social e poder. Ele escreve em *A Arte de Edificar* :

O principal embelezamento das cidades residirá na localização, traçado, configuração e posição das estradas, do fórum e de cada um dos edifícios, de modo que todos estejam devidamente dispostos e distribuídos de acordo com o uso, dignidade e conveniência de cada um. Na verdade, sem ordem, nada parecerá conveniente, agradável ou digno [86].

Foi este princípio fundador que atraiu a atenção de uma pessoa como Sigismund Malatesta para Alberti. Tendo estabelecido a "ordem" social e política através da força militar, ele precisava de uma manifestação concreta de graça e nobreza para afirmar a sua autoridade. Alberti, apoiando-se na tradição imperial romana de Vitrúvio, parecia capaz de lhe trazer tudo isso. É por isso que ele foi contratado para redesenhar uma antiga igreja de tijolos, Saint-François.

Inspirado em modelos clássicos, Alberti projetou um edifício que mais parecia um templo antigo do que uma igreja católica – daí o seu nome: Templo Malatesta. Em estreita colaboração com o arquitecto e escultor Matteo de' Pasti, ele envolveu a antiga igreja numa antiga concha de pedra, mármore e pórfiro da Ístria. A fachada foi substituída por uma nova, de desenho austero, baseada em meias colunas romanas e arcos emprestados dos arcos triunfais dos imperadores Augusto e Constantino – uma antiga analogia apropriada para um *condottiere ambicioso* como Sigismundo. Mas Alberti enfrentou problemas intermináveis. Ele teve que lutar adaptar materiais locais e estruturas medievais existentes aos seus modelos antigos, e ele não tinha trabalhadores qualificados capazes de transformar a sua visão em realidade. É por isso que as impressionantes colunas são unidas por pedras desencontradas, saqueadas das antigas construções vizinhas por Sigismundo! Pior ainda, como o patrono estava com pouco dinheiro, as obras foram interrompidas em 1468 e o templo permaneceu inacabado; Alberti teve que abandonar seus planos: acrescentar um segundo andar e uma cúpula de chumbo inspirada na do Panteão de Roma.

Aparentemente, nem todos se sentiram confortáveis com o novo estilo arquitetônico. Como prova, este comentário do Cardeal Francesco Gonzaga sobre uma das igrejas de Alberti em Mântua: "Não saberia dizer se ele queria que se parecesse com uma igreja, uma mesquita ou uma sinagoga. »Mas o sabor internacional do estilo antigo de Alberti atraiu potenciais clientes imperiais muito além da Itália. Em 1460, Mehmed II escreveu a Sigismundo solicitando os serviços de Matteo de' Pasti. O sultão otomano empreendeu então a construção de Topkapi (*ilustração 19*), um palácio que, segundo um cronista da época, "deveria lançar tudo nas sombras e ser mais maravilhoso do que todos os palácios anteriores em termos de sua aparência, suas dimensões , seu custo e sua elegância. Numa cidade como Constantinopla, com as suas igrejas, sinagogas, mesquitas e o Grande Bazar, a experiência prática de De' Pasti na criação de um estilo arquitectónico secular, imperial e internacional parecia exactamente o que era necessário para o novo palácio otomano. Quando foi preso no caminho pelas autoridades venezianas, Mehmed solicitou outros emuladores de Alberti, nomeadamente Filarète e Michelozzo, cuja contribuição foi notada na mistura de influências islâmicas. mic, grego, romano e italiano que caracterizam o imponente palácio do Sultão. Filarete chegou a Istambul vindo de Moscou, onde participava do projeto do novo Kremlin. Seu discípulo Antonio Bonfini estabeleceu-se em Budapeste, onde traduziu o tratado arquitetônico de Filarete para o rei húngaro Mathias Corvinus. Felicitou este soberano por ter persuadido os nobres húngaros a "construir residências grandiosas na proporção dos seus meios" e por ter construído "um palácio de esplendor quase romano". Não nos surpreendamos, então, que o Cardeal Gonzaga tenha ficado desconcertado com este novo estilo internacional: a sua elegância e força na afirmação do poder político estavam ao alcance de todos os que pudessem pagar o preço.

Várias cidades-estado italianas podiam pagar o novo estilo e desejavam ansiosamente competir com o esplendor arquitectónico do palácio do sultão e as suas reivindicações à autoridade imperial. Da década de 1440 até sua morte em 1482, o *condottiere* Frederico III de Montefeltro, em seu pequeno principado de Urbino, construiu com custos maiores do que qualquer outro monarca italiano de sua época. No final da década de 1460, ele contratou Luciano Laurana para expandir seu Palazzo Ducale, realizado em 1444. Os projetos deste arquiteto dálmata procuraram imitar os sucessos arquitetônicos de Mehmed II em sua nova cidade de Istambul. Frederico III era um novo tipo de patrono. Segundo um de seus biógrafos admiradores, Vespasiano da Bisticci, ele estudou a " *Ética de Aristóteles* " e "foi o primeiro dos *Signori* a se dedicar à filosofia. […] Quanto à arquitetura, podemos dizer que nenhum de seus contemporâneos, de origem nobre ou de baixa origem, a conhecia tão profundamente. Podemos ver nos edifícios que construiu o grande estilo e a medida e proporção corretas, especialmente em seu palácio, que nada supera entre as construções de sua época." O próprio Frederico III celebrou a técnica da "arquitetura, baseada na aritmética e na geometria, que são as primeiras das sete artes liberais porque se baseiam no rigor e na certeza". Era uma técnica que poderia moldar "uma bela residência, digna da posição e da glória de nossos ancestrais e de nosso próprio status". Aqui é explicitamente afirmada a natureza profundamente política da arquitetura no final do século XV . Ciência exacta, permite a criação de um ambiente construído imponente que reflecte o poder político, o poder militar e o poder de compra de uma figura elevada como Frederico III.

A criação destes novos ambientes implicou uma visão totalmente diferente da vida pública e privada. Ao absorver *a Ética de Aristóteles* , Frederico III acrescentou uma dimensão adicional à assimilação do passado antigo pela Renascença. O tratado aristotélico defendeu brilhantemente o valor político do consumo cultural conspícuo e da magnificência, com estes argumentos:

O magnífico […] parece um conhecedor, pois é capaz de ver o que é apropriado e incorrer em grandes despesas com todos os cuidados necessários […]. Na verdade, não é em benefício próprio que o magnífico gasta, mas para servir interesses comuns [...]. Outra característica do magnífico é montar uma casa adequada à riqueza, porque também é uma espécie de adorno; gastar de preferência em todas as obras que duram muito tempo, pois são as mais bonitas [87].

Dentro das paredes do palácio de Frederico III, a magnificência foi adaptada para definir prestígio e também poder social e político. A localização do seu maravilhoso *estúdio mostra perfeitamente como* a arquitectura do século XV construiu o espaço privado e público de acordo com o estatuto dos seus habitantes e as suas reivindicações de autoridade.

O *studiolo* estava estrategicamente localizado entre a sala de audiências públicas de Frederico III e seus apartamentos privados. O duque poderia ali satisfazer suas curiosidades científicas e exibir sua "magnificência" aristotélica aos olhos dos dignitários e rivais visitantes. Tapeçarias, medalhas, pedras preciosas, armas, livros, pinturas: a extraordinária gama de obras de arte que encomendou para demonstrar o seu gosto, riqueza e poder destaca a diversidade de objetos, materiais e habilidades que constituíam "a "arte renascentista". As intrincadas decorações incrustadas em madeira do *studiolo – intarsia* – também revelam que a arte inovadora do período precisava muito do poder de compra e da autoridade política de um patrocínio influente. O ilusionismo do trompe l'oeil brinca com a perspectiva e seus efeitos de escorço, revelando aparadores "abertos" repletos de livros, aparatos científicos, instrumentos musicais, retratos de governantes, brasões e panoramas de cidades ideais do tipo imaginado por Alberti. A mensagem é clara. O domínio de Frederico III nas artes, arquitetura, ciência e assuntos militares reforçou seu

poder político e autoridade dinástica. Autoridade cujo perfil e contorno são desenhados pelos objetos que tão vividamente descrevem o caráter, a sua riqueza, o seu conhecimento e o seu poder de moldar e controlar o seu ambiente. O artista beneficia desta associação através da utilização de materiais caros e do conhecimento das conquistas dos seus rivais para produzir objetos de arte inovadores e multifacetados. Só hoje podemos voltar ao *ateliê* de Frederico III, admirar a sua obra sua influência, o seu virtuosismo estético, e dizem-nos que, em última análise, tal como as decorações brilhantemente incrustadas, as pretensões deste mercenário provinciano ao poder dinástico eram apenas uma esplêndida ilusão.

Frederico III incentivou a cooperação artística e a competição internacional que se tornariam típicas da arte da época. Foi um dálmata (Luciano Laurana) quem desenhou as plantas do palácio, um veneziano (Ambrogio Barocci) quem fez as esculturas, um florentino (Botticelli) quem desenhou a decoração da *intarsia* do *studiolo* , Piero della Francesca, de Borgo, e Juste de Ghent que fornecem as pinturas, e as tapeçarias vêm da Holanda. A inspiração do Oriente é clara: a tentativa de imitar o palácio de Mehmed, o Conquistador, Topkapi; os caros tapetes otomanos; a aparência notavelmente oriental, finalmente, de Platão, Ptolomeu e Aristóteles nas pinturas de Juste de Ghent.

As trocas materiais, políticas e artísticas entre o Oriente e o Ocidente contribuíram eminentemente para moldar a arte e a arquitetura do Renascimento. As obras nascidas destas transações foram criações forjadas no bazar renascentista do comércio internacional, alianças diplomáticas e colaborações estéticas, a fim de servir uma ampla gama de funções políticas, sociais e religiosas. Desde o século XIX , as trocas e a cooperação têm sido denegridas para melhor celebrar a autonomia do gênio artístico que não pode sujar as mãos participando delas. Mas, se quisermos avaliar plenamente as realizações estéticas da Renascença, devemos admitir que a arte que surgiu nesta época estava profundamente imbuída das realidades dos mundos do comércio e da política – oriental e ocidental.

Novos mundos

Colocar a Europa no mapa

Em 1482, uma gráfica em Ulm, Alemanha, publicou uma nova edição da *Geografia* de Ptolomeu . O seu mapa (*ilustração 20) mostra como a elite dominante da* Europa do século XV , de Henrique VIII a Mehmed, o Conquistador, via o mundo. Ptolomeu escreveu esta obra em Alexandria no século II DC. O seu texto havia sido preservado e revisado por estudiosos árabes, sendo depois traduzido para o latim no final do século XIV . A Idade Média cristã só conhecia mapas esquemáticos, os *mappae mundi* , que eram de facto religiosos: simbolizavam a interpretação cristã da Criação. Eles situaram Jerusalém no centro e não procuraram realmente, se é que o fizeram, compreender ou representar o resto do mundo. Graças à *Geografia de Ptolomeu* , o século XV percebeu a forma e o tamanho da Terra de forma bastante diferente. Este livro listou e descreveu mais de oito mil lugares e também explicou como desenhar mapas regionais e mundiais. Dissipou a crença cristã medieval em um espaço de natureza religiosa e sagrada. A rede de latitudes e longitudes que Ptolomeu projetou no mundo conhecido era secular e geométrica. Este modelo, utilizado pelas viagens de descobrimento e comércio nos séculos XV e XVI , começou a ser desenhado a imagem moderna do globo que temos hoje e constitui a base deste capítulo.

O mapa de Ptolomeu pode desconcertar um observador do século 21 , mas para um comerciante ou príncipe do final do século 15 , sua versão de Ulm era uma representação relativamente precisa do mundo da época. “Europa” e Mediterrâneo, “África” e “Ásia” são perfeitamente reconhecíveis. O centro deste mapa mundial está no leste do continente europeu: em Constantinopla, Alexandria e Bagdá. O que hoje nos parece errado é a omissão das Américas, da Australásia, do Pacífico, da maior parte do Oceano Atlântico e do extremo sul de África (sem ele, o Oceano Índico torna-se um lago gigantesco). O mundo de Ptolomeu está focado no Mediterrâneo Oriental e na Ásia Central. Do século II ao final do século XV , estas regiões continuaram a representar a principal realidade geográfica para as mentes cultas.

A geografia era prerrogativa das elites: este texto foi encontrado entre príncipes, eclesiásticos, *eruditos* , mercadores, muito ansiosos por exibir, através da posse de caras cópias manuscritas de Ptolomeu, a sua própria atenção à geografia e à viagem. Mas, a partir do século XIV , os mapas utilitários também revelaram que a geografia e as viagens do início da Renascença nasceram de uma mistura de tradições culturais. O “Mapa do Magrebe” (*ilustração 21*), anónimo e produzido por volta de 1330, é um exemplo concreto destes “portolanos” utilizados por marinheiros e comerciantes para atravessar o Mediterrâneo. As linhas “imaginárias” que a cruzam em todas as direções são projetadas para facilitar a orientação da bússola e, assim, permitir ao navegador manter uma direção relativamente exata. Projetado no Norte da África, prova que o conhecimento geográfico fonética, habilidades náuticas e mercadorias circulavam entre as populações cristã e muçulmana. Dos seus duzentos e dois topónimos, quarenta e oito são de origem árabe e os restantes são catalães, hispânicos ou italianos. Foram mapas práticos como estes, baseados no conhecimento

especializado de navegadores e estudiosos árabes, judeus e cristãos, que permitiram as primeiras tentativas de viagens marítimas fora das águas da Europa.

Além do Cabo da Boa Esperança

Em 1415, os portugueses capturaram a cidade muçulmana de Ceuta, no extremo norte de Marrocos. Esta vitória foi para eles o trampolim para a expansão ao longo da costa da África Ocidental. Até então marginalizado no extremo oeste da Europa, Portugal no século XV era um país bastante pobre e essencialmente agrário. Aproveitando a sua localização geográfica no Atlântico, procurou entrar no comércio transsaariano contornando as rotas comerciais terrestres e marítimas que chegavam ao sul da Europa através do Norte de África, e os esmagadores direitos aduaneiros que impôs tiveram de ser pagos. Quando a coroa portuguesa anexou a Madeira (1420), as Ilhas Canárias (1434), os Açores (1439) e as Ilhas de Cabo Verde (1460), o comércio de mercadorias como madeira serrada, açúcar, peixe e trigo tornou-se mais importante do que a busca de prestígio para o ouro, o que levou Portugal a redefinir pragmaticamente os objectivos do seu empreendimento de descoberta e instalação no exterior.

Depois de colonizarem os Açores, os portugueses começaram a navegar para sul, rumo a uma área desconhecida – o que indica o mapa de Ptolomeu a chamou de " *Terra incógnita* ". Tendo atingido os limites das tradições náuticas e cartográficas mediterrânicas, os portugueses recorreram aos serviços de cientistas judeus para calcular a posição do sol, da lua e das estrelas. Geógrafos como Jafuda Cresques e Abraham Zacuto, ambos reconhecidos como "mestres astrólogos, sabendo perfeitamente navegar segundo as estrelas e o Pólo Norte", desenvolveram tabelas solares, mapas celestes, astrolábios, mostradores e bastões de Jacob – tantos instrumentos que permitem ao português navegadores para calcular sua latitude quando navegam longe da costa. Se estas inovações nem sempre foram eficazes, certamente encorajaram as pessoas a viajar mais longe e, portanto, a desenhar mapas mais precisos. Um deles é o portulano feito em 1467 pelo cartógrafo veneziano Grazioso Benincasa (*ilustração 22*). Mostra a extensão dos descobrimentos portugueses até meados da década de 1460, incluindo a Madeira, as Canárias, os Açores e, por último, as ilhas de Cabo Verde. Indica também os locais de contato e trocas comerciais no litoral. O mapa de Benincasa mostra até que ponto o capital italiano, alemão e até francês investia nos novos mercados descobertos por Portugal. A coroa portuguesa decidiu conceder privilégios comerciais a todos, independentemente da nacionalidade, desde que pagassem ao rei uma percentagem do seu lucro total. Na década de 1480, este sistema teve tanto sucesso que os portugueses contornaram a Serra Leoa e estabeleceram uma *feitoria* – um entreposto comercial – em São Jorge da Mina, na costa do actual Gana.

Lenta mas seguramente, estes intercâmbios tiveram um impacto notável na cultura e na economia dos povos da África Ocidental, de Portugal e do resto da Europa. continental. Na África Ocidental, o contacto humano levou à criação de comunidades autónomas de mestiços, chamados lalancedos *:* provocaram problemas entre portugueses e africanos para sua própria vantagem comercial. Cobre, cavalos e tecidos foram trocados por ouro, malagueta, marfim esculpido e ébano. No final do século XV , cerca de trinta mil onças de ouro chegaram de barco a Lisboa: entraram na Europa evitando as rotas terrestres. Portugal pôde então cunhar a sua primeira moeda de ouro nacional, o *cruzado* , símbolo da sua nova riqueza. Castela também começou a notar as lucrativas descobertas do seu vizinho e, em 1475, tentou tomar as ilhas atlânticas portuguesas. Sem sucesso:

o Tratado das Alcaçovas (1479) confirmou os direitos territoriais e comerciais de Portugal sobre todas as ilhas do Atlântico e a África Ocidental. Mas seria apenas o primeiro de muitos tratados assinados entre as duas coroas, à medida que as viagens de descoberta que se seguiram abriram novos territórios e mercados, tanto a leste como a oeste.

A década de 1480 assistiu a um aumento do entusiasmo pela exploração marítima portuguesa. Castela foi derrotada. Ouro e bens exóticos fluíam para Lisboa e o resto da Europa via Portugal com respeito crescente. Em 1485, o seu rei, João II, escreveu ao Papa Inocêncio VIII para informá-lo da sua "muito séria esperança de explorar o Golfo da Barbária", povoado "por reinos e nações de asiáticos pouco conhecidos entre nós". Queria falar do Oceano Índico: "o ponto mais avançado alcançado pela exploração marítima lusitana fica a poucos dias destas regiões, se os geógrafos mais competentes nos disserem a verdade". A iniciativa do rei foi inteligente: oficialmente, ele escreveu ao papa para expressar mar a esperança de que os seus navegadores encontrariam em breve comunidades indígenas no Oriente que "praticam com muita devoção a santíssima fé do Salvador". Esta motivação religiosa foi secundária em relação aos lucros comerciais que Portugal obteve do seu comércio africano durante décadas, mas foi útil para obter o apoio do papa. A carta também especificava os ganhos culturais e geográficos trazidos pela iminente descoberta de uma entrada marítima no Oceano Índico. Os navegadores portugueses iriam destruir a visão de Ptolomeu do Oceano Índico preso em terra, e o seu rei queria contar ao mundo inteiro.

Em dezembro de 1488, Bartolomé Diaz regressou a Lisboa para anunciar que tinha circunavegado o extremo sul de África por mar. Tinha compreendido, escreveu um geógrafo português da época, que "neste local, a costa voltava para o norte e para o nordeste, para a Etiópia, abaixo do Egipto, e para o Golfo da Arábia, o que dava grande esperança para o descoberta da Índia. É por isso que Diaz "chamou este lugar de "Cabo da Boa Esperança"". A notícia tornou obsoletos os mapas impressos que ainda reproduziam a visão de Ptolomeu. O mapa-múndi de Henricus Martellus (*ilustração 23*), desenhado em 1489, segue muito de perto o antigo geógrafo, inclusive na sua representação da África Austral. A fronteira do mapa foi claramente desenhada para apresentar uma interminável costa africana. Mas quando Martellus soube da viagem de Diaz, teve de adicionar às pressas o Cabo da Boa Esperança e revelar que era possível entrar no Oceano Índico por mar. Vemos, portanto, no seu mapa a descoberta de Diaz rompendo o quadro reconhecido da consciência geográfica dos europeus. De agora em diante, eles realmente navegariam zona desconhecida: " *Terra incognita* ", um mundo inteiramente novo, onde não podiam mais contar com a antiga autoridade de Ptolomeu.

O Oriente fica no leste

Um observador ficou particularmente impressionado com os descobrimentos portugueses: o navegador genovês Cristóvão Colombo, presente na corte de Lisboa quando Díaz, no seu regresso, anunciou que tinha contornado o Cabo da Boa Esperança. A observação direta da prática dos navegadores portugueses e a sua imersão nos escritos geográficos, de Ptolomeu a Marco Polo, levaram então Colombo a tomar uma decisão fatídica. Aceitou sem reservas as avaliações de Ptolomeu e Marco Polo sobre a extensão da Ásia – que ambos os autores sobrestimaram enormemente. Mas concluiu que, se Ptolomeu estivesse certo sobre a circunferência da Terra, iríamos muito mais rápido da Europa para a Ásia navegando em direção ao oeste do que seguindo a rota sudeste como fizeram os portugueses. Colombo presumiu que, a oeste, os Açores deviam

estar a 4.800 quilómetros do Japão. Na realidade, estão a mais de 16 mil quilómetros de distância. Ptolomeu estava errado nos seus cálculos, tanto sobre a Ásia como sobre o globo. Se Cristóvão Colombo soubesse disso, talvez nunca tivesse empreendido a viagem de 1492.

Para compreender toda a força persuasiva dos seus argumentos, basta olhar para o mapa de Henricus Martellus e o globo produzido em 1492 por Martin Behaim (*ilustração 6*). Ambos mostram um continente asiático de grandes dimensões e uma travessia potencialmente breve da Península Ibérica para o Japão. No globo de Behaim, esta possibilidade é ainda mais impressionante: isto prova que Cristóvão Colombo certamente possuía uma imagem forte do tipo "globo" da forma e tamanho da Terra na véspera da sua viagem. Começou por propor a sua ideia à corte portuguesa em 1485, mas foi rejeitada: Lisboa teve muito sucesso ao seguir a rota marítima que chegava ao Oriente através da África Austral. Ele então apresentou seu projeto à coroa de Castela. Em abril de 1492, ela finalmente concordou em financiar a viagem dele. Após a sua desastrosa campanha contra os portugueses, e com a sua luta contínua contra os muçulmanos da Península Ibérica, Castela estava em dificuldades financeiras. Se houver uma oportunidade de dominar o mercado de ouro e especiarias orientais, a oportunidade é boa demais para ser desperdiçada. Em 3 de agosto de 1492, Cristóvão Colombo finalmente partiu de Palos, no sul da Espanha, em sua primeira viagem, com noventa homens em três navios, o *Niña* , o *Pinta* , e o *Santa Maria* .

Seguiram-se quase dois meses de navegação através do Atlântico. Depois, no dia 12 de outubro, "à segunda hora depois da meia-noite, a terra apareceu [88]". Cristóvão Colombo avistou as Bahamas. Chega lá e conhece os seus habitantes, "todos muito bem constituídos, muito bonitos de corpo e muito agradáveis de rosto [89]", mas que também imagina, numa fórmula reveladora, "bons servos e trabalhadores [90]". Colombo está impaciente para "partir para outra ilha, muito grande, que deve ser Cipango [Japão] se acredito nas indicações que me são dadas pelos índios que levo comigo, a que chamam Colba [91]". Ele está convencido de que está prestes a chegar ao Japão. Mas acontece que "Colba" é Cuba. Colombo reconhece a costa de Cuba e do Haiti. Foi então que sua nau capitânia encalhou e ele teve que retornar, com alguns vestígios de ouro e vários "índios" sequestrados.

O seu regresso à Europa causaria uma tempestade diplomática. Não porque tivesse descoberto um "mundo novo" – ainda se agarrava à ideia de que navegando para oeste chegara ao Oriente – mas porque Portugal afirmava que a expedição apoiada pelos castelhanos violava os termos do Tratado de Alcaçovas, que garantiu-lhe o monopólio de todas as descobertas "além da Guiné". Graças à ambiguidade desta expressão e à mediação de um simpático papa espanhol, Castela foi, no entanto, atribuída à nova descoberta pelo Tratado de Tordesilhas (1494). Este acordo previa ainda o estabelecimento de uma linha de demarcação entre as respectivas esferas de influência das duas coroas: "que tracemos e estabeleçamos no referido oceano [Atlântico] uma fronteira ou uma linha recta", de baixo para cima, "três cento e setenta léguas das ilhas de Cabo Verde". Tudo a oeste desta linha pertencia a Castela, tudo a leste (e sul) pertencia a Portugal. Castela obteve assim o que era necessário para uma nova rota para o Oriente, enquanto os portugueses protegiam as suas possessões africanas e a sua ligação marítima com o Oriente através do Cabo da Boa Esperança.

A joia da coroa

Paradoxalmente, a "descoberta" da América por Cristóvão Colombo foi inicialmente vista como um fracasso: ele tinha obviamente encontrado um novo obstáculo territorial que bloqueava o atalho

mais lucrativo para o Oriente. Os portugueses, que foram obrigados pela viagem de Colombo e pela disputa diplomática que se seguiu a adiar qualquer tentativa para explorar a descoberta do Cabo da Boa Esperança por Bartolomé Diaz, enviou então uma nova expedição para contornar este cabo, com o objetivo declarado de chegar à Índia. Em Julho de 1497, Vasco da Gama partiu de Lisboa com cento e setenta homens em quatro navios pesados, cada um dos quais transportava vinte canhões e um grande sortido de mercadorias. Antes de chegar à Cidade do Cabo, ele anotou em seu diário de bordo que sua frota havia passado treze semanas sem avistar terra: isso era algo sem precedentes. Então o Vasco da Gama entra em águas completamente desconhecidas. E há mais grave: os instrumentos portugueses de ajuda à navegação baseados em cálculos astronómicos revelam-se inutilizáveis no estranho céu do Oceano Índico.

Desembarcando em Mélinde (Malindi), Vasco da Gama contrata os serviços de um astrónomo-navegador árabe, considerado um dos melhores pilotos do seu tempo:

Depois de falar com ele, Vasco da Gama ficou extremamente satisfeito com os seus conhecimentos, sobretudo quando este piloto lhe mostrou um mapa de toda a costa da Índia desenhado ao estilo dos mouros, ou seja, com meridianos e paralelos […]. E quando Vasco da Gama lhe mostrou um grande astrolábio de madeira que trazia consigo, e outros, de metal, com os quais media a altura do Sol, o piloto não se surpreendeu. Afirmou que certos marinheiros do Mar Vermelho utilizavam instrumentos e mostradores triangulares de cobre que utilizavam para medir a altura do sol e principalmente da Estrela do Norte, a mais utilizada para a navegação.

Estas técnicas eram completamente desconhecidas dos navegadores europeus. A ciência astronômica judaica liderou os portugueses até ao Cabo da Boa Esperança. As habilidades náuticas muçulmanas os ajudariam agora a chegar à Índia.

O piloto de Mélinde não só forneceu a Vasco da Gama os conhecimentos necessários para atravessar o Oceano Índico; ele também lhe revelou involuntariamente o progresso considerável feito pela ciência e astronomia árabes. Os antigos textos de Ptolomeu sobre geografia e astronomia não foram apenas transmitidos de Alexandria para Constantinopla, depois para Itália, Alemanha e Portugal; eles também viajaram para o leste, *via* Damasco, Bagdá, Samarcanda e Ormuz. A iniciativa de Mehmed, o Conquistador, em relação à *Geografia de Ptolomeu* , que será discutida mais tarde, fazia parte da vigorosa tradição da astronomia e geografia islâmicas. Em 1513, o comandante das forças navais turcas Piri Reis produziu um mapa-múndi (*figura 24*) que era, segundo o seu autor, "essencialmente baseado em vinte mapas e *mappae mundi* , um dos quais foi desenhado na época de ' Alexandre, o Grande e é chamado *dja□grafiye* '. Aqui ele se refere claramente à *Geografia de Ptolomeu* . Piri Reis explica então que consultou outros mapas de uso prático. Cita em particular “os novos mapas dos mares da China e da Índia”, bem como “um mapa árabe da Índia, quatro novos mapas portugueses desenhados segundo os métodos geométricos da Índia e da China, e ainda o mapa dos territórios ocidentais desenhado por Cristóvão Colombo. Claramente, a corte otomana em Istambul manteve-se atenta ao que estava a acontecer no Atlântico Ocidental.

A parte ocidental do mapa de Piri Reis é infelizmente a única que nos chegou, mas é tão detalhada que a representação do Oceano Índico estava segura. mento tão exaustivo: é certo que teve de integrar as contribuições dos novos mapas portugueses nas tradicionais aquisições de conhecimento astronómico e marítimo de pilotos e estudiosos muçulmanos, hindus e chineses. Os comentários de Piri Reis também destacam o imenso alcance da circulação cultural de conhecimento que sustentou a “era dos descobrimentos”. Muçulmanos, hindus e cristãos trocaram informações e ideias nos seus esforços para aproveitar a iniciativa política e comercial. É certo que

esta difusão de conhecimento e estas trocas já existiam em períodos anteriores: ainda temos, por exemplo, um mapa-múndi coreano chamado "Kangnido" (*ilustração 25*), produzido em 1402. Ele mostra claramente as viagens dos navios marítimos chineses para o Cabo da Boa Esperança, muitos anos antes do de Diaz. Também tem fortes afinidades geográficas com mapas e portulanos árabes e otomanos: a sua transcrição de topónimos da África e da Europa é emprestada de originais árabe-persas.

Em termos de navegação, Vasco da Gama e a sua expedição podiam acreditar que navegavam para um novo mundo. Culturalmente, rapidamente descobriram que estavam a entrar num mundo surpreendentemente familiar, onde apareciam como estranhos sujos, violentos, pobres e tecnologicamente limitados. Vasco da Gama chegou a Calecute, na costa sul da Índia, no dia 20 de maio de 1498. A primeira pessoa que ali viu foi um comerciante tunisino, que o cumprimentou exclamando, em espanhol: "Que o diabo não o leve embora! Quem te trouxe aqui [92]? » Depois destes milhares de quilómetros percorridos durante quase um ano com o único objectivo de quebrar o controlo islâmico sobre o comércio de especiarias oriental, o encontro foi certamente devastador. E não foi só: os presentes trazidos pelo Vasco da Gama eram mais adequados para o comércio na Guiné do que como um presente cerimonial à refinada corte do samorim de Calicute. Quando os mercadores locais viram o colorido sortido de tecidos, corais, açúcar, azeite e mel oferecido pelo navegador português, "começaram a zombar deste presente. Disseram que não era algo para oferecer ao rei, que o comerciante mais pobre vindo de Meca ou da Índia lhe daria [mais]. Esta incapacidade de oferecer presentes adequados causou tensões políticas e reduziu os portugueses a apenas escambos limitados. No entanto, a pequena mas valiosa carga que Vasco da Gama trouxe para Lisboa em Setembro de 1499 – canela, cravo, gengibre, noz-moscada, pimenta, unguentos, pedras preciosas e madeira – convenceu a corte portuguesa de que ela tinha finalmente conseguido entrar na especiaria. troca.

A entrada de Portugal no vasto mercado do Sul da Ásia foi apenas uma gota no oceano. Ali ocorriam trocas comerciais de acordo com usos ritualizados. A grande escala e diversidade das mercadorias da região tornaram a oferta e a procura das primeiras frotas portuguesas completamente insignificantes. Como reagiram os portugueses? Através da adaptação pragmática e aceitação de diferentes métodos de intercâmbio; pela exploração cínica das diferenças políticas entre cidades hindus e muçulmanas; e através do uso agressivo do seu poder de fogo para estabelecer pequenas cabeças de ponte comerciais em toda a região. Mas na Europa, mapas, livros e intercâmbios diplomáticos equipararam a viagem de Vasco da Gama ao estabelecimento de um monopólio português no comércio de especiarias com a Ásia. D. Manuel informou secamente o seu vizinho de Castela: "O grande comércio que actualmente enriquece os mouros […] será, devido aos nossos regulamentos, desviado para as nações e navios do nosso reino. »

A notícia da viagem de Vasco da Gama não entusiasmou os venezianos. O comerciante Girolamo Priuli captou em primeira mão as reacções dos seus concidadãos quando souberam disso: "Todos aqueles do outro lado da montanha que vieram aqui, a Veneza, para adquirir especiarias com o seu dinheiro, irão agora voltar-se para Lisboa [...] onde pode comprá-los mais barato. » Os preços venezianos eram elevados "porque as especiarias que chegam a Veneza atravessam toda a Síria e todo o país do sultão, e pagam os impostos mais pesados em todo o lado. […] O que custa

um ducado é assim multiplicado por sessenta, talvez cem." Daí a conclusão sombria de Priuli: "Vejo claramente a ruína da cidade de Veneza. »

A viagem do capitão português teve o efeito de transformar o mapa político do mundo ressurgente. Veneza tentou imediatamente sabotar as negociações com os comerciantes de especiarias indianos que tinham vindo a Lisboa para discutir o papel de Portugal neste comércio, e abriu negociações com os otomanos e os mamelucos egípcios com vista a usar a força diplomática e até militar, para defender os seus interesses comerciais. Em 1511, Portugal respondeu propondo ao Xá Ismail, o governante persa, que montasse um ataque militar conjunto ao Egipto, o que estrangularia o fornecimento de especiarias a Veneza e ajudaria o Xá na sua guerra contra os otomanos. Como tantas vezes durante a Renascença, quando o comércio e a riqueza estavam em jogo, as oposições religiosas e ideológicas desapareceram.

Quando a informação náutica se tornou um elemento de negociação diplomática e comercial, os mapas tornaram-se objetos preciosos altamente valorizados. Eles revelaram sites lugares distantes e novas possibilidades de comércio, e sinalizaram que seus proprietários entendiam os mistérios das viagens de longa distância e da aquisição de riquezas fabulosas. Foram, portanto, tratados como produtos de luxo aos quais pareciam dar acesso. Eram passaportes para a riqueza e o poder, e era possível aprender todos os seus segredos na tranquilidade do seu escritório, sem nunca ter de enfrentar os perigos e o cansaço da viagem marítima. Em 1501, diplomatas venezianos estacionados em Portugal prometeram numa carta enviar à sua cidade "mapas para Calecute e além". Os editores de Lisboa venderam discretamente mapas comercialmente sensíveis das rotas portuguesas para o Oriente. Um empreendedor impressor propôs um desde "a costa da Índia até Malaca, e com as ilhas, porque de momento todos os pilotos ainda estão ocupados na casa do rei; mas depois eles também estão à minha disposição." Em 1502, o agente de Ercole d'Este, Alberto Cantino, pagou doze ducados de ouro a um geógrafo português pelo mapa, contrabandeado para fora de Lisboa, que hoje é denominado "planisfério de Cantino". Traça o percurso de Vasco da Gama até à Índia, incorpora a descoberta do Brasil por Pedro Cabral em 1500 e reproduz também a linha de demarcação aceite por Portugal e Castela durante o Tratado de Tordesilhas. Também é abordado com informações comerciais detalhadas, desde "escravos, pimenta e outras coisas de excelente lucro" na Guiné até "especiarias, sedas e brocados" de Sumatra. A representação das Américas permanece incompleta, o que confirma, mais uma vez, que o impacto da expedição de Vasco da Gama para leste há muito que desperta um fascínio completamente diferente do que a viagem de Cristóvão Colombo para oeste.

Em escala global

Em 1502, a primeira grande fase das expedições marítimas atingiu o seu auge. A imagem do mundo de Ptolomeu havia sido despedaçada e outra, claramente moderna, começava a tomar forma. Os portugueses circunavegaram a África, chegaram à Índia, descobriram o Brasil por acidente a caminho do Oriente (1500); logo estariam em Malaca (1511), Ormuz (1513), China (1514) e Japão (1543). No Ocidente, as três viagens de Cristóvão Colombo às Américas criaram um comércio ativo de ouro, prata e escravos. Em quatro viagens, realizadas de 1497 a 1502, Américo Vespúcio provou definitivamente que Cristóvão Colombo havia descoberto um novo continente. Ao divulgar habilmente as suas descobertas através da imprensa, conseguiu suplantar Colombo no imaginário europeu e tornar-se ele próprio sinónimo da nova terra: a América. Castela

poderia agora reivindicar a propriedade de um continente separado e construir um império capaz de rivalizar com o do seu vizinho ibérico.

A revisão da imaginação geográfica dos europeus foi acompanhada por uma transformação da textura da sua vida quotidiana. A chegada massiva de especiarias mudou a natureza e a preparação dos seus alimentos, assim como o influxo de coco, laranja, inhame e banana (do Oriente) e abacaxi, amendoim, mamão e batata (das Américas). O termo "especiaria" também foi usado para se referir a uma variedade desconcertante de drogas (incluindo ópio, cânfora e cannabis), açúcares, ceras e cosméticos. Seda, algodão, veludo modificaram as roupas que Os europeus usavam almíscar e civeta, os cheiros que respiravam. Vários corantes – índigo, vermelhão, laca, açafrão, alúmen – deram mais brilho ao ambiente, enquanto porcelana, âmbar, ébano, sândalo, marfim, bambu e móveis lacados de madeira transformaram os interiores públicos e privados dos ricos. Tulipas, papagaios, rinocerontes, jogos de xadrez, acessórios sexuais, tabaco: estes são apenas alguns dos produtos mais esotéricos mas importantes que entraram na Europa nesta época, tanto do Oriente como do Ocidente. Lisboa transformou-se: tornou-se uma das cidades mais ricas da Europa. Ali era possível comprar praticamente tudo e maravilhar-se com os monumentos dos Descobrimentos, inspirados em motivos africanos e indianos, criando um admirável estilo arquitetónico híbrido. Os príncipes exibiam joias, armaduras, estátuas, pinturas, bezoares e até papagaios, macacos e cavalos, em seus armários de curiosidades; e Albrecht Dürer lista com entusiasmo suas aquisições de saleiros da África, porcelana chinesa, sândalo, papagaios, cocos indianos e penas do mesmo país. Se algum fenómeno define a natureza do Renascimento Europeu, é esta transformação completa de todos os aspectos da vida, numa escala tal que é quase impossível avaliar hoje.

Nos primeiros anos do século XVI, esta transformação do gosto criou um mercado extremamente lucrativo. Barcos maiores, as naus, que misturavam velas quadradas e latinas (triangulares) e pesavam até mil toneladas, podiam ir mais longe do que nunca e transportar mais mercadorias. Graças a mapas cada vez mais detalhados e instrumentos de navegação complexos, comerciantes e Os monarcas poderiam financiar expedições marítimas comerciais cada vez mais precisas e ambiciosas. Politicamente, os riscos também aumentaram: os impérios português, castelhano e francês competiam agora pela supremacia.

Em 1513, os portugueses chegaram finalmente às Molucas: este pequeno grupo de ilhas do arquipélago indonésio era a única fonte de cravo. A sua descoberta causou uma grave crise política. Desde o Tratado de Tordesilhas, Portugal tem prosseguido os seus interesses comerciais para leste e Castela concentrou-se na sua expansão para oeste. Tudo ia muito bem quando pensamos nesta distribuição num mapa, como aquele que obviamente serviu para fixar os termos deste tratado. Mas a descoberta das Molucas colocou uma nova questão: por onde passava esta linha no Oriente se a traçássemos completamente num globo?

É aqui que entra em cena um piloto português particularmente ambicioso, que viu longe: Fernão de Magalhães, hoje mais conhecido como Fernand de Magalhães. Tinha viajado com a frota portuguesa para Malaca em 1511 e tinha a impressão de que uma rota ocidental para as Molucas que contornasse a América do Sul seria mais curta e rápida do que a rota portuguesa via Cabo Bonne-Hope. Mas, ao ressuscitar assim a ideia inicial de Cristóvão Colombo – chegar ao Oriente rumo ao Ocidente – Magalhães esbarrou no eterno problema da oposição portuguesa a este

projecto. Decidiu, portanto, propô-lo ao rei de Castela – o futuro imperador dos Habsburgos Carlos V – com os seguintes argumentos:

Não tinha sido claramente determinado se Malaca estava dentro das fronteiras dos portugueses ou dos castelhanos, porque até hoje a sua longitude não era conhecida com precisão [...], [mas] era absolutamente certo que as ilhas chamadas Molucas, nas quais crescem todos os tipos de especiarias, e de onde são trazidas para Malaca, estavam localizadas na parte ocidental castelhana, e seria possível navegar até estas ilhas, e trazer de volta as especiarias com menos problemas e com menores custos a partir da sua terra de origem em Castela.

Foi um projecto empresarial ambicioso que exigiu investimento numa viagem longa e complexa – e um exemplo típico da motivação de tantas viagens de "descoberta" no Renascimento. Em nenhum momento nos documentos iniciais da proposta de Magalhães houve qualquer menção à circunavegação do mundo. Isto envolvia navegar para oeste até às Molucas, regressando depois pela América do Sul, evitando a *carreira da Índia* , a bem estabelecida rota comercial portuguesa que chegava ao Oriente através do Cabo da Boa Esperança. O objectivo da operação era claro: reivindicar as Molucas para Castela com base em precedentes diplomáticos e geográficos, isolar Portugal da fonte de especiarias premium e desviar a riqueza de Lisboa para Castela. A brilhante proposta de Magalhães para apoio financeiro baseou-se numa visão avançada do planeta. Chegou a Sevilha em 1519 com "um globo bem pintado, no qual aparecia toda a terra, e mostrou com este globo o caminho que afirmava percorrer94". Foram agora os globos, e não os mapas, que compreenderam com mais precisão a geografia política e comercial do mundo do século XVI .

Magalhães rapidamente convenceu Castela. Em setembro de 1519, ele levantou âncora com cinco navios e duzentos e quarenta homens. A jornada foi incrivelmente difícil. Ao descer a costa sul-americana, Magalhães teve que reprimir um motim e, ao chegar ao fim desta costa, perdeu dois navios enquanto procurava passagem pelo estreito que hoje leva o seu nome. Depois disso, ele teve que navegar durante semanas num oceano Pacífico maior do que seus mapas e globos jamais haviam sugerido. Exausta, a sua frota chegou finalmente à ilha de Samar, nas Filipinas, em abril de 1521. Foi lá que Magalhães se envolveu num pequeno conflito local e foi morto, juntamente com quarenta dos seus homens, no dia 27 de abril. Desesperados, os que permaneceram regressaram ao mar e acabaram por chegar às Molucas, onde embarcaram uma carga substancial de cravo, pimenta, gengibre, noz-moscada e sândalo. Incapazes de prever a viagem de regresso prevista, através do Estreito de Magalhães, a tripulação concordou em regressar pelo Cabo da Boa Esperança, sob o risco de serem apanhados por navios patrulhadores portugueses. A decisão deles fez história. Em 8 de setembro de 1522, apenas dezoito dos duzentos e quarenta homens da tripulação original regressaram a Sevilha: tinham completado a primeira circunavegação de todos os tempos.

A notícia da viagem de Magalhães causou alvoroço diplomático. Carlos V imediatamente interpretou isso como uma boa razão para reivindicar as Molucas: elas estavam de fato na sua metade do globo. Os seus conselheiros começaram a estabelecer um argumento diplomático-geográfico a favor da tomada de posse destas ilhas, e "enfatizaram vigorosamente que, pela demonstração matemática e pelo julgamento de homens de conhecimento nesta faculdade, parecia que as Molucas estavam localizadas dentro dos limites de Castela.

Ambos os lados procuraram a arbitragem, mas as dificuldades políticas, comerciais e geográficas colocadas pela demarcação das duas metades do globo foram tais que se seguiram anos de negociações complexas. Em apoio às suas reivindicações, os castelhanos usaram habilmente a autoridade antiga. Curiosamente, a superestimação do tamanho da Ásia feita por

Ptolomeu favoreceu Castela no que diz respeito às Molucas. Ao repetir este erro nos seus mapas, empurrou as Molucas mais para leste, portanto para a sua metade do globo. Segundo os mapas e globos apresentados pelos castelhanos, "coincidem a descrição e o desenho de Ptolomeu, e a descrição e o modelo recentemente descobertos pelos que regressaram das regiões das especiarias […]; então Sumatra, Malaca e as Molucas estão do nosso lado da linha de demarcação." Esta mistura de estudos clássicos e navegação moderna revelou-se irresistível.

Portugal contra-atacou com o seu próprio arsenal de mapas, globos e portulanos. Simples observador, o comerciante inglês Robert Thorne descreveu em uma carta de 1527 a Henrique VIII os extraordinários atos de conjuração geográfica que passaram por diplomacia:

Porque, estas costas e a situação das ilhas, os cosmógrafos e pilotos de Portugal e Espanha definiram-nas de acordo com os seus objectivos. Os espanhóis os transferiram para o Oriente porque pareciam pertencer ao imperador [Carlos V]; e os portugueses transferiram-nos para o Ocidente para que ficassem sob a sua jurisdição.

Neste jogo de póquer cartográfico, Castela tinha um trunfo: Diogo Ribeiro. Tal como Magalhães, este cartógrafo ofereceu os seus serviços para apoiar a viagem até Molucas. Quando as duas coroas se encontraram em Saragoça em 1529, numa última tentativa de resolver a disputa, Ribeiro e a sua equipa produziram uma série de mapas e globos que localizavam as Molucas na metade castelhana do planeta. Foi neste ponto que o mundo renascentista se tornou global num sentido distintamente moderno. O Tratado de Tordesilhas baseou-se num mapa, mas desde a viagem de Magalhães, os globos tornaram-se subitamente representações infinitamente mais convincentes da forma do mundo e da sua extensão.

Embora os seus globos não tenham sobrevivido, o magnífico planisfério de Ribeiro, datado de 1529, continua a ser um testemunho notável da manipulação da realidade geográfica que caracterizou a disputa pelas Molucas. Ribeiro localizou estas ilhas a 172,5 ° oeste da linha de Tordesilhas – portanto apenas 7,5 ° dentro da zona castelhana. Seu cartão deu a Carlos V a posição forte de que precisava nas negociações. Nos termos do Tratado de Saragoça, assinado em 23 de abril de 1529, o imperador obteve de Portugal uma colossal compensação de 350.000 ducados para renunciar à sua reivindicação sobre as Molucas, que afirmava basear-se em argumentos geográficos irrefutáveis. Na realidade, ele compreendeu que a liquidez imediata era melhor do que as despesas de investimento comercial a longo prazo – e que estabelecer uma rota marítima ocidental para estas ilhas seria extremamente dispendioso e colocaria formidáveis dificuldades logísticas. Assim, Portugal comprou as ilhas, Carlos V reembolsou os seus credores e Ribeiro tornou-se o cartógrafo mais respeitado de Castela. Ele esperava que seu truque geográfico nunca fosse descoberto: na ausência de um método preciso para calcular a longitude, ele disse a si mesmo que seria para sempre impossível determinar a posição exacta das Molucas. Ele também ajudou a criar a visão cartográfica de um planeta dividido em dois hemisférios, oriental e ocidental. Não se baseou em nenhuma realidade geográfica, mas apenas no conflito comercial entre Portugal e Castela – que, nota um comentador da época, só foi resolvido "com malandragem e cosmografia".

Novos mundos, velhas histórias

Carlos V também tinha outro motivo para se desligar da disputa pelas Molucas. Após a descoberta da América por Cristóvão Colombo, o ouro e a prata que começaram a fluir para os cofres do Império Habsburgo fizeram com que as receitas do comércio de especiarias orientais fossem insignificantes em comparação. Portugal tinha estabelecido uma série de entrepostos comerciais híbridos em todo o Oriente: as formas pragmáticas de comércio e troca que aí ocorriam

revelavam frequentemente os limites da cultura europeia. A Espanha, por outro lado, usou o seu poder militar para transformar a América numa única e imensa colónia escravista e mineira.

Depois de estabelecerem assentamentos em várias ilhas do Caribe, especialmente Hispaniola e Cuba, os espanhóis buscaram recursos financeiros mais lucrativos no próprio continente. Em 1621, Hernando Cortes chegou a Tenochtitlán (hoje Cidade do México), capital do Império Asteca. Ele a destruiu de cima a baixo e matou a maioria de seus habitantes, incluindo seu imperador, Montezuma. Em 1533, à frente de um punhado de conquistadores a cavalo, o aventureiro Francisco Pizarro capturou a capital do Império Inca, Cuzco (no Peru). atual). A população indígena tinha pouco poder económico e militar para se opor às violentas depredações dos espanhóis, que impuseram às regiões conquistadas um sistema quase feudal, a *encomienda* . O território foi dividido entre senhores espanhóis que forneciam à sua pequena comunidade local uma "subsistência mínima" e educação cristã – por outras palavras, exploravam-na brutalmente, extorquindo trabalho manual árduo e não remunerado. Em vez de fazer avançar os espanhóis, as suas descobertas pareciam levá-los de volta à Idade Média.

Ao entrar num novo mundo, os primeiros viajantes e conquistadores procuraram no antigo modelos que lhes permitissem compreender as culturas que encontravam. Foi assim que Cristóvão Colombo e os seus sucessores compararam os habitantes do Novo Mundo aos muçulmanos que acabavam de ser expulsos de Espanha, juntamente com a população judaica, pouco antes de Colombo levantar âncora para a sua primeira viagem a 1492. Parece que os aventureiros espanhóis dos anos seguintes levaram consigo este exemplo inicial de "limpeza étnica" na sua bagagem psicológica através do Atlântico. Cortés comparou as casas e os habitantes de Tenochtitlán aos de "Granada na época de sua conquista". Ele chamou os templos astecas de "mesquitas". O *Requirimiento* , o discurso lido pelos oficiais espanhóis quando estes assumiram o controle dos territórios e dos povos do Novo Mundo, baseou-se no documento que exigia a submissão dos muçulmanos durante a *Reconquista* castelhana . A Espanha exportou para a América a sua agressividade militar e a sua intolerância religiosa para com o Islão, o que apenas agravou a incompreensão e incentivou a violência. Cegado pela ganância, aterrorizado pela Com a diferença cultural que observaram, os espanhóis apagaram sistematicamente as culturas inca e asteca, duas das civilizações mais avançadas que o mundo pré-moderno já conheceu.

De uma população mundial que as estimativas conservadoras situam em cerca de quatrocentos milhões de pessoas em 1500, cerca de oitenta milhões viviam nas Américas; em 1550, restavam apenas dez milhões. No início do século XVI , estima-se que o México tivesse vinte e cinco milhões de habitantes; em 1600 ele tinha um milhão. Foram doenças europeias como a varíola e o sarampo que mataram a maior parte da população indígena, mas a guerra, os massacres e o tratamento terrível que sofreram também fizeram um número colossal de vítimas. O romantismo da descoberta de montes de ouro e prata rapidamente se transformou em um caso sujo e assassino, baseado nas minas e na escravidão.

A exploração espanhola das Américas teve um impacto direto na economia europeia. Foi o ouro que primeiro fluiu para a Europa vindo da Hispaniola e da América Central. Mas as conquistas do México e do Peru mudaram rapidamente a situação em favor das minas de prata. De 1543 a 1548, os espanhóis encontraram depósitos de prata em Zacatecas e Guanajuato, ao norte da Cidade do México; e em 1543, descobriram na Bolívia uma montanha de prata de pão de açúcar que se

tornaria infame: Potosí. O avanço decisivo veio em 1555: o desenvolvimento do processo de amálgama de mercúrio, que permitiu a criação de uma prata muito mais pura através da dissolução do minério de prata em mercúrio. O resultado foi um influxo maciço de dinheiro para a Europa. No final do século XVI , entravam no mercado anualmente mais de duzentos e setenta mil quilos de prata e aproximadamente dois mil quilos de ouro. velho continente, onde agravaram a aceleração da inflação e contribuíram para uma "revolução de preços", como diriam mais tarde os historiadores económicos: o aumento considerável dos salários e do custo de vida que criou o contexto do desenvolvimento a longo prazo do capitalismo europeu.

Este boom teve outra dimensão, mais sinistra. As minas e grandes propriedades da América precisavam de trabalhadores, e a dizimação da população local forçou rapidamente os espanhóis a encontrar outra fonte de mão-de-obra. A solução deles foi a escravidão. Em 1510, o rei Fernando de Castela autorizou a exportação de cinquenta escravos africanos, "os melhores e mais fortes possíveis", para as minas de Hispaniola. Seria a partir daí que, em 1518, Alonso Zuazo escreveu a Carlos V para manifestar a sua preocupação com o ritmo de trabalho dos índios. Recomendou "a importação de *negros* , ideais para as tarefas a serem desempenhadas aqui, ao contrário dos indígenas, que são tão fracos que só se adaptam aos trabalhos leves". De 1529 a 1537, a coroa espanhola emitiu trezentas e sessenta licenças para transportar escravos da África para o Novo Mundo. Assim começou uma das características mais ignominiosas da Renascença: o comércio de escravos africanos, raptados ou comprados por cinquenta pesos cada por "comerciantes" portugueses na África Ocidental, embalados em navios e enviados para o Novo Mundo. Eles foram vendidos lá pelo dobro do preço de compra e colocados para trabalhar nas minas e plantações. De 1525 a 1550, aproximadamente quarenta mil escravos foram transferidos por mar da África para as Américas e enriqueceram os comerciantes e monarcas europeus. Nunca esqueçamos a que custo foram obtidas muitas das grandes obras e sucessos do período: infortúnio, perseguição e morte.

Nem todos os espanhóis aprovaram os horríveis assassinatos e opressão que ocorreram nas Américas. "Se alguém perguntasse qual é a causa de tantos males", escreveu o franciscano Frei Motolinia, "eu responderia: luxúria. » Bartolomé de Las Casas é da mesma opinião: "Não estou dizendo que queiram matar os índios diretamente, pelo ódio que sentem por eles. Eles os matam porque querem ser ricos e ter muito ouro [95]. »Filosoficamente, a descoberta do Novo Mundo também fez com que os europeus duvidassem da sua própria superioridade cultural. Os *Ensaios* do humanista Michel de Montaigne, publicados em 1580, contêm um texto intitulado "Des cannibales", onde ele afirma ter conversado longamente com vários índios brasileiros. "Não há nada de bárbaro e selvagem nesta nação, pelo que me disseram", escreveu ele, "exceto que todos chamam de barbárie aquilo que não é seu costume [96]. » Montaigne desenvolve então uma visão muito cética e relativista das noções de "civilização" e "barbárie", e conclui: "Podemos, portanto, chamá-los de bárbaros, no que diz respeito às regras da razão, mas não no que diz respeito a nós mesmos, que ultrapassamos -los em todos os tipos de barbárie [97]. »

A descoberta da América revolucionou a imagem que a Europa ressurgente tinha do mundo. Desmentia crenças antigas, religiosas e filosóficas, de longa data, que simplesmente não conseguiam acomodar a existência da cultura, da língua e dos sistemas de crenças dos nativos do novo continente. Definiu parcialmente a evolução da Europa, a sua transição do mundo medieval para outro que reconhecemos como moderno. Mas a descoberta da América fundiu um medo de

pânico do novo e do desconhecido com um desejo de enriquecimento ilimitado, que ignorou o sofrimento indescritível e a terrível opressão. sion infligida aos povos indígenas e aos escravos. O legado disto ainda pode ser visto na pobreza e na instabilidade política de grande parte da América do Sul hoje, e na gigantesca desigualdade de riqueza e oportunidades que caracteriza grande parte da economia do mundo moderno.

Em 1565, um galeão espanhol carregado de canela partiu de Manila com destino ao México, conectando finalmente as colônias espanholas na América com o Sudeste Asiático. Se pudermos dar uma data precisa para o surgimento da economia global moderna, certamente será esta. A aspiração inicial da Europa de alcançar os mercados orientais acabou por criar um mercado global e desencadear uma revolução de preços que transformaria permanentemente o continente. Infelizmente, os europeus que partiram em busca das riquezas do Oriente denegriram as populações que encontraram na Ásia, na África e nas Américas, impondo-lhes depois um regime de dominação colonial, que levariam séculos a construir e que levariam séculos a construir. só terminamos de desmontar hoje.

6

Experiências, sonhos e representações

Venha Mefistófeles. Argumentemos, mais uma vez,
Vamos falar sobre astrologia divina.
Diga-me: está lá, além da lua,
Um grande número de céus?
Os corpos celestes são esferas completas,
Como está a terra no centro?

Fausto em Christopher Marlowe,
A Trágica História do Doutor Fausto , *c.* 1592 [98].

The Tragic Tale of Doctor Faust , de Christopher Marlowe, traz ao palco a sensação de excitação e perigo que acompanhou a ascensão da ciência na Renascença. Fausto é um "astrólogo" erudito que atingiu os limites do conhecimento em astronomia e anatomia. Em busca dos poderes mágicos da vida para combater a morte, ele vende sua alma ao diabo, Mefistófeles. Ele então tem uma última chance de se arrepender, mas a recusa. Parece-lhe muito mais interessante questionar Mefistófeles sobre este polêmico assunto que é a "astrologia divina". Ele acabará condenado e cairá no inferno. Mas a sua preferência pelo conhecimento e o seu desprezo pela religião marcaram o imaginário popular do final da Renascença. Seu destino incorpora a ansiedade moderna sobre a relação entre ética e experimentação científica. É neste espírito de ambivalência (queremos saber, mas será que podemos saber demais?) que as mudanças nas ciências aplicadas e na popularização científica ocorreram nos séculos XV e XVI . O esforço da cooperação científica para resolver problemas práticos, o intercâmbio de ideias entre culturas e o impacto das novas tecnologias como a impressão mudaram a relação do homem ou da mulher com a sua mente, o seu corpo e o seu ambiente. Este capítulo explora esta transformação científica e também mostra que as novas percepções de tempo, espaço e corpo foram rapidamente integradas pela filosofia e literatura do período.

Do macrocosmo ao microcosmo

Mal tendo vendido a alma, o que Fausto pede a Mefistófeles? Um livro "onde teria todos os signos e todos os planetas do céu [99]". O livro mais polêmico que ele poderia ter consultado foi o do cônego e astrônomo polonês Nicolau Copérnico, *Sobre as Revoluções dos Orbes Celestiais* . Impressa em Nuremberg em maio de 1543, esta obra revolucionária destruiu a ideia medieval da posição da Terra no centro do universo. Copérnico tinha uma visão completamente diferente do céu: a Terra e todos os outros planetas conhecidos giravam em torno do Sol. Fazendo uma revisão sutil do trabalho dos antigos astrônomos gregos e árabes, ele argumentou que eles não haviam "alcançado o objetivo que esperamos alcançar com a ajuda dos movimentos da Terra " .

Copérnico tentou limitar o alcance revolucionário das suas ideias integrando-as numa tradição científica clássica, mas a manobra falhou. A Igreja Católica, horrorizada, condenou seu livro. Lutero também o denunciou furiosamente: "Se o desígnio deste homem […] é derrubar toda a

astronomia, isso cabe a ele. De minha parte, considero verdadeira a Sagrada Escritura [101]. » O raciocínio de Copérnico contradiz a crença bíblica que situava a Terra – e com ela a humanidade – no centro do universo. Era uma ideia perigosa mas libertadora: o indivíduo à deriva num universo sem sentido, liberto da ordem divina imposta pela Igreja.

No mês seguinte à publicação do tratado de Copérnico, foi impressa outra obra que revolucionaria outra área da ciência: *A Fábrica do Corpo Humano* , de Andrew Vesalius. Publicado em Basileia em junho de 1543, este livro lançou a anatomia e a ciência modernas, baseadas na observação. Seu espetacular frontispício mostra o autor dando uma impressionante aula pública de anatomia "em um teatro" em estilo palladiano, cercado por estudantes, cidadãos e colegas médicos. Vesalius devolve calmamente o nosso olhar enquanto levanta as sucessivas camadas do abdômen de um cadáver feminino. Não sem voyeurismo, este gesto convida o leitor a abrir o livro para acompanhar o anatomista até que ele reduza o corpo humano ao esqueleto suspenso acima do corpo dissecado. Vesalius revelou o mistério do interior do corpo, um mapa complexo de carne, sangue e ossos e uma fonte potencialmente inesgotável de pesquisa. A sua exploração dos segredos do organismo humano abriu caminho, nas décadas seguintes do século XVI , ao estudo preciso de certos assuntos: o ouvido, os órgãos genitais femininos (com a descoberta, incompletamente compreendida, das trompas de Falópio em 1561), o sistema venoso e, mais tarde, em 1628, a teoria da circulação sanguínea de William Harvey.

Tal como as obras de Copérnico, os estudos anatómicos de Vesalius baseavam-se na observação e análise metódica. Para Copérnico, isso significava observar as estrelas usando instrumentos científicos de sua invenção. Para Vesalius, isso significava – admite – roubar os cadáveres de condenados e doentes: "Sozinho no meio da noite […], não hesitei em agarrar o que tanto desejava. » Vesalius descobriu os segredos microscópicos do corpo humano, Copérnico explorou os mistérios macrocósmicos do universo. Os efeitos foram profundos. Copérnico, em última análise, transformou as percepções científicas do tempo e do espaço ao destruir a ideia de um mundo ordenado pela vontade divina, que aguarda o Juízo Final. Doravante, a Terra seria pensada como um planeta no imenso e vazio tempo e espaço do universo. Vesalius olhava para o ser humano como um mecanismo infinitamente complexo, um meandro de sangue, carne e ossos, antes que o Hamlet de Shakespeare o chamasse de "esta quintessência do pó [102]" e o filósofo René Descartes o definisse como uma "máquina" que se move. Duas fórmulas que seriam usadas para desferir golpes repetidos nas concepções religiosas tradicionais de "homem".

Ao lado de Copérnico e Vesálio, centenas de publicações começaram a definir as disciplinas emergentes da investigação científica: matemática, física, biologia, ciências naturais e geografia. Em matemática, a obra *Summa de arithmetica, geometria, proporcionali et proporcionalitate* [Tudo sobre aritmética, geometria, proporção e proporcionalidade] (1494) de Luca Pacioli foi a primeira exposição das aplicações práticas da aritmética e da geometria, e uma das duzentas e quatorze livros de matemática publicados em Itália entre 1472 e 1500. Em 1545, o astrólogo Gerolamo Cardano – Jerome Cardan – publicou a sua *Grande Arte* , o primeiro livro europeu sobre álgebra escrito durante o Renascimento. Niccolò Tartaglia publicou em 1537 sua *Nova Ciência* , que tratava de física, e mais tarde seu estudo sobre aritmética, *General trattato di numeri e misure* [Tratado Geral sobre Números e Medidas] (1656). Nas ciências naturais, o livro de botânica de Leonhard Fuchs, *The History of Plants* (1542), estudou mais de quinhentas plantas. Os vários

volumes da *História dos Animais de* Conrad Gesner (1551-1558) continham centenas de ilustrações que redefiniram a zoologia. Na geografia, experiências com novos métodos cartográficos levaram, em 1569, ao mapa-múndi de Gerard Mercator: a sua famosa projecção continua em uso até hoje.

A inovação científica esteve invariavelmente ligada a necessidades práticas, principalmente na arte da guerra. As primeiras publicações de Niccolò Tartaglia sobre mecânica, dinâmica e movimento foram na verdade os primeiros trabalhos modernos em balística. Suas *Várias Perguntas e Invenções* (1546) são dedicadas a Henrique VIII, famoso por suas ambições militares, e, além da balística, abordam a fabricação e o uso de artilharia, pólvora e bombas. A obra de Tartaglia contraria ou desenvolve muitas outras invenções no domínio dos armamentos e da guerra, desde o novo uso da pólvora para propulsão, surgido no início do século XIV, até ao surgimento da cavalaria como arma decisiva nos conflitos do início do século XIV. Século XVI. O impacto dessas inovações científico-militares levou a novos avanços nas áreas de anatomia e cirurgia. Em 1545 Ambroise Paré grande admirador de Vesalius publicou seu livro sobre cirurgia, baseado em sua participação nas guerras da década de 1540 entre a França e os Habsburgos. Lá ele provou, contra a crença popular, que ferimentos de bala não envenenam e condenou o hábito de curar ferimentos com óleo fervente, uma inovação prática que mais tarde lhe valeria o epíteto de pai da cirurgia moderna.

Ciência no mercado

Na matemática, os avanços teóricos têm estado intimamente ligados às transformações no comércio internacional, nas finanças e nas artes. O livro de Luca Pacioli baseou-se em tratados árabes sobre aritmética, geometria e proporção para fornecer aos comerciantes a primeira exposição sistemática da contabilidade por partidas dobradas. A pintura *Retrato de Fra Luca Pacioli com um Jovem (1494)* , de Jacopo de' Barbari, mostra que o matemático recorreu simultaneamente à ciência, à religião, à arte e às letras para popularizar seu trabalho. Vemos Pacioli consultando uma edição impressa dos *Elementos* do matemático grego Euclides, que ele ilustra desenhando um triângulo equilátero dentro de um círculo. Esta aplicação da geometria euclidiana é representada pelo dodecaedro colocado numa cópia da *Summa de Pacioli* e pelo notável poliedro de vidro semirregular suspenso acima. Pacioli procurou a ajuda de pintores como Barbari e Leonardo da Vinci para visualizar suas investigações práticas em matemática e geometria; e ele fez com que eles se beneficiassem de seu domínio teórico de proporção, perspectiva e óptica.

A geometria e a matemática proporcionaram novas formas de compreender o movimento cada vez mais complexo e muitas vezes invisível de mercadorias e papel-moeda em todo o mundo. Mas também possibilitaram novos avanços no design, levantamento e cartografia de navios que anteciparam transações comerciais cada vez mais rápidas, com velocidade e volume anteriormente inimagináveis. A obra *Cinco Livros sobre Triângulos de* Regiomontanus assumiu importância crucial para cartógrafos e navegadores do século XVI. Sua exposição sutil da trigonometria esférica permitiu aos cartógrafos construir globos e mapear projeções que levavam em conta a curvatura da superfície da Terra. A primeira edição impressa do livro de Regiomontanus foi publicada em 1533 em Nuremberg, sede da jovem indústria mundial nascida após a primeira circunavegação do mundo em 1522.

As inovações científicas em matemática, astrologia e geometria permitiram viagens e comércio de longa distância cada vez mais ambiciosos para o Oriente e o Ocidente, criando novas

oportunidades e novos problemas. Os encontros com pessoas, plantas, animais e minerais desconhecidos em toda a África, Sudeste Asiático e nas Américas expandiram e redefiniram os campos da fisiologia, botânica, zoologia e mineralogia europeia. Estes novos desenvolvimentos tiveram muitas vezes uma dimensão mais especificamente comercial. O livro de Agrícola , *De re Metallica* , publicado em 1556, explicava "a extração do minério", "a fundição", "a forma de separar a prata do ouro, e o chumbo do ouro e da 'prata', e 'a fabricação de sal, soda, alúmen, vitríolo, enxofre, betume e vidro». Em combinando assim química, mineralogia e as observações e experiências do próprio autor nas localidades mineiras do sul da Alemanha, este trabalho revolucionou as técnicas de mineração e desempenhou um papel crucial no aumento maciço da produção e da exportação de prata do Novo Mundo no segundo semestre do século XVI .

Comerciantes e financiadores compreenderam rapidamente que investir em ciência poderia ser um excelente negócio. Em 1519, o humanista alemão Ulrich von Hutten escreveu um tratado sobre a madeira gayac, uma nova droga milagrosa das Américas que supostamente curava a sífilis. Dedicando seu livro ao Arcebispo de Mainz, ele escreveu: “Espero que Vossa Eminência tenha escapado da varíola, mas se você contraiu (Deus me livre, mas nunca se sabe?), eu ficaria feliz em cuidar de você e curá-lo. » Acreditava-se (erroneamente) que a sífilis tinha vindo do Novo Mundo e introduzida na Europa com o regresso de Cristóvão Colombo em 1493 – portanto, considerava-se normal que o território de origem da doença fornecesse a cura. Em 1530, o médico e poeta Girolamo Fracastoro batizou a doença de “sífilis” no poema homônimo, de inspiração clássica, onde exaltava os poderes curativos da madeira gayac. A casa comercial alemã Fugger, que detinha o monopólio da sua importação, lançou uma campanha a favor da madeira gayac abrindo uma rede de hospitais destinada exclusivamente ao seu fornecimento. À medida que o seu preço subia e a sua inutilidade se tornava visível, o médico e alquimista suíço Paracelsus publicou uma série de críticas contra ela: denunciou a madeira gayac como uma fraude comercial e recomendou o uso mais doloroso do mercúrio. Os Fuggers reagiram rapidamente: usaram o seu poder financeiro para suprimir as publicações de Paracelso e arruinar a sua credibilidade científica. fictício, ridicularizando-o. Nasceu o mundo moralmente duvidoso das patentes farmacêuticas.

A mediçlo do tempo

Os exemplos anteriores revelam que a investigação foi muitas vezes realizada em resposta a exigências sociais muito específicas. Mas ordenar a exploração científica de novas áreas pode muitas vezes ter consequências de uma magnitude completamente diferente, e por vezes infelizes para o patrono. Copérnico fez as suas descobertas porque o papado o contratou para reformar o chamado calendário “juliano”, introduzido pelos romanos em 45 AC. Este calendário baseava-se numa medição imprecisa da duração do ano, resultando em discrepâncias que se acumulavam lentamente: as suas datas já não estavam alinhadas com os equinócios de outono e de primavera. Isto foi particularmente alarmante para a Igreja, que precisava de consistência na datação dos seus ritos e festas religiosas, nomeadamente a da Páscoa. A reforma do calendário estava em discussão há séculos, mas no Quinto Concílio de Latrão (1512-1517) Copérnico foi convidado a propor revisões com base nas suas observações astronómicas. Em vez de redefinir a influência temporal da Igreja, ele involuntariamente a enfraqueceu ao concluir que a Terra girava em torno do Sol. O calendário foi finalmente reformado pelo Papa Gregório XIII, em 1582: naquele ano, a Europa

católica foi para a cama na noite de 4 de outubro e acordou na manhã seguinte, em 15 de outubro. É claro que a Europa protestante recusou-se a aceitar o calendário católico até 1700.

Em meados do século XVI, a medição do tempo tornou-se um problema público complexo, uma vez que organizava a vida quotidiana; era cada vez mais importante que fosse preciso e padronizado. As clepsidras foram usadas na China e no mundo muçulmano durante séculos, e os relógios mecânicos movidos por pesos surgiram na Europa no final do século XIII. No início do século XV, os inventores alemães melhoraram a precisão e a consistência das medições criando o relógio de mola. Os relógios municipais e os complicados relógios individuais aumentaram gradualmente a consciência da passagem mecanizada e secular do tempo. A percepção cristã do tempo baseava-se no prenúncio: toda a vida era uma contagem regressiva para o Juízo Final. O tempo do relógio secular criou um novo ritmo temporal circular e repetitivo, controlado por mecanismos humanos e não por Deus. O tempo "é um bem tão precioso, tão estimável, que é, na opinião comum daqueles que o conhecem, o único que pode justificar a avareza", disse Petrarca ao imperador Carlos IV. Assim como o dinheiro, o tempo tornou-se quantificável. Para as necessidades da vida quotidiana nas cidades, era cada vez mais necessário fazer da temporalidade do relógio um princípio básico de organização social.

Ciência do Oriente

A intensificação da transmissão de conhecimento entre o Oriente e o Ocidente também ajudou a estimular a ciência renascentista. A partir do final do século XIV, os antigos textos científicos gregos começaram a entrar na Europa vindos do Império Bizantino. Muitos sobreviveram em traduções árabes, persas e hebraicas que sofreram sérias revisões em centros intelectuais como Toledo na Espanha ou a Academia de Ciências criada em Bagdá no século IX pelo califa Al-Mamoun. Os centros islâmicos de conhecimento desempenharam um papel essencial na promoção do progresso científico baseado tanto na ciência grega como nas inovações árabes, particularmente na medicina e na astronomia. Já na década de 1140, Hugues de Santalla, tradutor de textos árabes para o latim, escreveu: "É apropriado que imitemos especialmente os árabes, porque eles são de certa forma os nossos professores e os pioneiros. »

A pesquisa médica árabe influenciou diretamente a difusão do conhecimento no Ocidente. O estudioso árabe do século X Avicena (Ibn Sinâ) estudou os tratados médicos gregos de Galeno e Aristóteles para compor sua obra enciclopédica O Cânone *da Medicina* , disciplina que ele definiu nestes termos: "a ciência que aprendemos sobre os vários estados do corpo humano, quando está saudável e quando não está, como manter a saúde e como recuperá-la depois de tê-la perdido. O Cânone foi um dos oitenta textos árabes traduzidos para o latim em Toledo no século XII por Gerardo de Cremona. A sua tradução permitiu a impressão de mais de trinta edições do *Cânon* na Itália, de 1500 a 1550: o livro de Avicena tornou-se então um manual básico para estudos médicos em universidades de toda a Europa. Em 1527, o médico veneziano Andrea Alpago publicou uma nova edição do *Cânone* baseada em sua experiência médica no consulado veneziano em Damasco. Ele também estudou os escritos do médico sírio Ibn al-Nafis (1213-1288), cujo trabalho sobre o movimento do sangue nos pulmões influenciou a pesquisa europeia do século XVI sobre a circulação sanguínea. Vesálio condenou os médicos universitários que constantemente protestavam, "sem ter feito nada para isso, contra Avicena e os outros árabes103 ". Ele estava tão convencido da importância da medicina árabe que começou a aprender a língua sozinho e escreveu comentários

elogiosos sobre a terapêutica e a *matéria médica* de al-Razi ("Rhazes"). Em 1531, Otto Brunfels, o "Pai da Botânica", publicou uma edição impressa da *matéria médica* de Ibn Sarabiyoun (Serapião, o Jovem), um médico do século IX que teve uma influência decisiva na sua própria compreensão da botânica.

Na astronomia e na geografia, a influência árabe foi ainda mais pronunciada. Os estudiosos árabes desempenharam um papel crucial na tradução das obras essenciais do cosmógrafo grego Ptolomeu. Seu *Almagesto* e *Geografia* foram traduzidos do grego para o árabe, criticados e depois revisados em Toledo, Bagdá e Samarcanda. Em 1175, Gerardo de Cremona traduziu o *Almagesto* do árabe para o latim, e a *Geografia* foi traduzida do grego para o latim no início do século XV . Após a queda de Constantinopla em 1453, o sultão otomano Mehmed, o Conquistador, emergiu como um patrono entusiasta dos estudos ptolomaicos. Em sua crônica *História de Mehmed, o Conquistador* (1467), o estudioso grego Critobulus de Imbros relata um caso específico de patrocínio cosmopolita e poliglota do sultão em favor da cartografia:

Sua Alteza o Sultão costumava ler obras filosóficas traduzidas do persa e do grego para o árabe e discutir os assuntos que tratavam com os estudiosos de sua corte. Depois de ler os escritos do famoso geógrafo Ptolomeu e examinar os gráficos que explicavam cientificamente o seu trabalho, ele achou esses mapas confusos e difíceis de interpretar. Ele, portanto, acusou o filósofo [Georgios] Amiroutzès para desenhar um mapa novo, mais claro e mais inteligível. Amiroutzès aceitou com prazer e trabalhou com cuidado meticuloso. Depois de passar o verão estudando e pesquisando, ele organizou as seções em ordem científica […]. Concluído seu trabalho, ele ofereceu ao sultão, aos estudiosos e aos cientistas um trabalho de grande benefício. Amiroutzès escreveu os nomes das regiões e cidades em caracteres árabes.

O mapa de Amiroutzes amalgama os cálculos de Ptolomeu com informações geográficas mais recentes em árabe, grego e latim. Orientado no topo para sul, com uma escala de latitude e uma projeção cónica complexa, era um mapa do mundo verdadeiramente vanguardista. O patrocínio entusiástico de Mehmed fez de Istambul um centro de estudos ptolomaicos, o que implicava intercâmbios entre o Oriente e o Ocidente, como já vimos nas carreiras de Jorge de Trebizonda e de Francesco Berlinghieri.

As relações científicas entre o Oriente e o Ocidente também contribuíram para a análise de Copérnico da natureza heliocêntrica do sistema solar. Foi no observatório Maragha, na Pérsia, que um dos principais centros da astronomia e matemática árabes foi criado em meados do século XIII . Sua grande figura foi Nasîr ad-Dîn at-Tûsî (1201-1274), cujas *Memórias sobre Astronomia* (*Tadhkira fī ilm al haya*) modificaram o trabalho contraditório de Ptolomeu sobre o movimento das esferas. A mais importante de suas revisões levou-o a criar o "casal Tûsî" (*ilustração 26*). Este teorema estabelece que um movimento linear pode ser derivado de um movimento circular uniforme, que Tûsî demonstrou usando uma esfera rolando dentro de outra com o dobro do raio. Hoje, os historiadores da astronomia chegaram assume-se que Copérnico reproduziu o casal Tûsî nas suas *Revoluções* , e que este teorema desempenhou um papel crucial na definição da sua visão heliocêntrica do sistema solar. Ninguém tinha colocado a questão da influência árabe sobre Copérnico e os seus contemporâneos europeus, uma vez que se presumia que não havia nada a ser encontrado. Não está claro como Copérnico tomou conhecimento do trabalho de at-Tûsî, mas este exemplo da influência direta da ciência árabe na astronomia europeia sugere que novas descobertas aguardam investigadores dispostos a investigar as trocas de ideias, vigorosas mas atualmente negligenciadas, que ocorreram entre eles. o Oriente e o Ocidente.

Ciência é impressa

Uma das razões pelas quais se perdeu informação sobre muitas destas trocas é óbvia: a ciência europeia abraçou o advento da impressão, enquanto o Islão, por razões essencialmente religiosas, mostrou relutância em adoptar a nova técnica. Na Europa, a impressão não só proporcionou um meio conveniente de expressão para novas ideias científicas: também avançou a ciência ao abrir possibilidades que os manuscritos não permitiam. A análise científica moderna baseia-se nos princípios da observação, experimentação, comparação, padronização e ampla divulgação. Eles eram impraticáveis em uma cultura manuscrita. Os estudiosos não podiam comparar e contrastar seus comentários sobre trabalhos científicos padrão, uma vez que nunca havia dois manuscritos idênticos.

A impressão mudou tudo. Possibilitou padronizar os textos e também os símbolos, figuras e figuras. Ela criou comunidades científicas reunindo professores universitários, impressores, artistas, tradutores e pesquisadores independentes para imprimir livros didáticos, bem como monografias de ponta sobre novas ciências. Também permitiu que os estudiosos se envolvessem na análise sistemática dos antigos textos científicos de Ptolomeu e Aristóteles, bem como dos de Averróis e Avicena. Tornou mais fácil agrupar e comparar diferentes manuscritos da mesma redação científica, o que possibilitou corrigir erros e criar um fundo comum de novas ideias. Tanto Copérnico como Vesálio iniciaram as suas carreiras científicas traduzindo e editando textos científicos antigos, antes de publicarem os seus próprios trabalhos inovadores. Não lhes pareceu de forma alguma inconsistente editar Ptolomeu e Galeno, e depois imprimir tratados que contradiziam claramente os seus antecessores da Antiguidade. Esta foi uma boa estratégia para legitimar as suas ideias pessoais, mas também reflectiu o seu respeito sincero por muitas das análises perspicazes dos Antigos.

Numa carta ao impressor da sua *fbrica* , Johannes Oporinus, Vesalius resume maravilhosamente o papel importante que a impressão desempenhou na formação da ciência. “O cuidado mais minucioso deve ser dado à impressão das chapas, que não são do tipo comum e clássico e não se limitam a simples contornos [104]”, enfatiza: é aconselhável utilizar as intensidades de luz, sombras e “ excelência artística” para maximizar a força da relação entre palavra e imagem. Evocando as qualidades e os defeitos de uma de suas publicações anteriores, Vesalius cita o início silêncio de admiração de outro médico: segundo ele, escreveu, “minhas placas permitiram observar melhor a estrutura do corpo do que a própria dissecação do organismo humano teria feito [105]”. A palavra impressa adquiriu mais autoridade e clareza do que o próprio corpo.

A arte da ciência

A impressão uniu arte e ciência: nunca antes estiveram tão próximas. Alguns souberam explorar esta situação, entre eles Albrecht Dürer. Ele rapidamente dominou a nova técnica de gravura em cobre e partiu para a Itália em 1606 "para aprender a arte da perspectiva secreta [106]". Ele está convencido de que “a nova arte deve basear-se na ciência – em particular na matemática, a ciência mais exata, lógica e construtiva para o desenho”. Em 1525, publicou um tratado de geometria e perspectiva intitulado *Instruções para a medição com régua e compasso de linhas, planos e corpos sólidos* que, esperava, "beneficiará [...] pintores, mas também ourives, escultores, canteiros, carpinteiros e todos aqueles cujo trabalho se baseia nas medidas [107]”.

O livro de Dürer explicou cuidadosamente como aplicar a nova ciência da perspectiva e da óptica. Continha também ilustrações de “máquinas de desenhar”, que serviam para sobrepor a grade

de perspectiva ao motivo. Uma das ilustrações mais questionáveis mostra o designer posicionando seu modelo em uma folha de papel usando um visor (*ilustração 27*). A grade do seu quadro corresponde à da janela que o separa do modelo. Tudo o que faz é transferir cada ponto da janela para o local correspondente na grade do papel. A modelo é uma mulher nua deitada, à mercê do olhar voyeurista e dominador da artista. A ilustração de Dürer lembra muito o cadáver feminino cujo útero foi aberto para a construção de uma sala inteira de homens no frontispício da *Fábrica de Vesalius* . Tanto para Dürer como para Vesalius, as mulheres não têm nenhum papel a desempenhar na revolução artística e científica em curso, a não ser o papel de objectos de dissecação ou de modelos mudos e sexualmente disponíveis.

Uma influência inicial na carreira de Dürer foi a da figura que encarnaria a estreita relação entre arte e ciência na Renascença: Leonardo da Vinci. Foi, segundo Luca Pacioli, "o mais digno dos pintores, perspectivistas, arquitetos e músicos, um homem dotado de todas as perfeições", que usou sua imersão na ciência para vender seus talentos como escultor, topógrafo, engenheiro militar e designer anatômico . Sua capacidade de combinar talentos artísticos e habilidades científicas práticas explica o grande interesse de vários patronos poderosos em seus serviços.

Em 1482, o duque de Milão Ludovico Sforza contratou Leonardo da Vinci como engenheiro militar, com base num *currículo* que destacava as suas habilidades práticas (e destrutivas):

Tenho meios para construir pontes muito leves, fortes, robustas e fáceis de transportar […]. Tenho meios para destruir qualquer cidadela ou outra fortaleza […]. Farei bombas, morteiros e sobrevôos [...]. Farei catapultas, mangonelas, *trabocchi* e outras máquinas […]. Eu acredito que posso te dar satisfação tão completa quanto qualquer pessoa […] na arquitetura, na construção de edifícios públicos e privados […]. Item, posso fazer escultura, em mármore, bronze ou terracota [108].

Ludovico, na verdade, não recorreu à imaginativa ciência militar de Leonardo da Vinci. Preferiu utilizar os seus conhecimentos de anatomia e proporções empregando-os para outro fim: fundir um imenso monumento equestre que, nas palavras do próprio artista, "será glória imortal, homenagem eterna [...] à 'ilustre casa de Sforza [109]'. Os esboços de Leonardo da Vinci sobre as proporções e o molde do cavalo revelam que ele aplicou todas as suas habilidades em hidráulica, anatomia e desenho para projetar uma estátua destinada à glorificação cívica dos Sforza (*ilustração 28*).

Como a maioria dos seus projetos tecnicamente ambiciosos, o cavalo de Leonardo da Vinci nunca foi realizado. Seu designer seguiu em frente. Em 1504, negociou com o sultão otomano Bayezid II a construção de uma ponte de trezentos e cinquenta metros sobre o Bósforo. “Vou erguê-lo tão alto quanto um arco”, escreveu ele ao sultão, “para que um navio a todo vapor possa passar por baixo dele. » Exasperado com os planos irrealistas de Leonardo, Bayezid abandonou-o para iniciar negociações igualmente frustrantes com Michelangelo. O grande erro de Leonardo da Vinci foi não confiar as suas ideias à imprensa durante a sua vida. É por isso que, ao contrário de Dürer, ele não deixou nenhuma inovação concreta à posteridade. Permaneceu um fracasso brilhante mas enigmático até o dia em que Walter Pater, no século XIX , o salvou do esquecimento.

Filosofia natural

século XV não havia distinção entre ciência, filosofia e magia. Os três foram unidos sob o mesmo nome geral: “filosofia natural”. No centro do desenvolvimento desta disciplina estava a redescoberta de autores clássicos e, especialmente, das obras de Aristóteles e Platão. No início do século XV , Aristóteles permaneceu na base de todas as especulações escolásticas na ciência e na filosofia. Salvaguardado nas traduções árabes muito influentes de Averróis (*ilustração 8*) e Avicena e nos comentários que fizeram sobre eles, forneceu uma perspectiva sistemática e

“racional” sobre as relações da humanidade com o mundo natural. Alguns de seus textos sobreviventes, como *Física* , *Metafísica* e *Meteorologias* , deram aos estudiosos as ferramentas ideológicas necessárias para compreender as forças que criaram o universo. O homem existia no mundo como um “animal político” mortal, destinado a forjar comunidades sociais através da sua capacidade de raciocinar mais e melhor do que qualquer outro animal. A partir do início do século XV , estudiosos humanistas começaram a traduzir Aristóteles para o latim e a descobrir novos textos como a sua *Poética* , ou a *Mecânica* de Pseudo-Aristóteles. Esta última obra, que descreveu movimentos e dispositivos mecânicos, foi de grande utilidade para construtores e arquitetos. No mundo da gestão política e doméstica, o humanista florentino Leonardo Bruni traduziu Política , Ética a Nicómaco *e* Economia - um estudo da organização das grandes propriedades e das famílias - textos que considerou cruciais para a organização cívica da sociedade italiana no século XV .

Ao começarem a publicar novas traduções e comentários sobre Aristóteles, os estudiosos humanistas também descobriram uma ampla gama de perspectivas filosóficas negligenciadas e autores antigos esquecidos, incluindo aqueles que haviam exposto as doutrinas estóica, cética, epicurista e platônica. O mais decisivo neste aspecto foi a redescoberta e tradução das obras do professor de Aristóteles, Platão. Segundo o platonismo idealista e místico de Marsilio Ficino, Nicolau de Cusa e João Pico de la Mirandola, a alma era imortal, ao contrário do que pensava Aristóteles, e aspirava a um amor cósmico pela verdade última até se fundir nela. Aprisionada em seu corpo terreno, a alma, escreve Ficino em sua *Teologia Platônica (* 1474), “se esforça, por assim dizer, para se igualar a Deus ”. Platão, afirma ele, “estava certo ao considerar um dever de justiça e piedade que a alma humana, tendo tudo de Deus, relacione tudo com Deus. Ele quer, portanto, que se filosofarmos sobre a moral, purifiquemos a nossa alma, para que ela, tendo-se tornado mais clara, perceba a luz divina e honre a Deus . Esta visão platónica tinha duas vantagens claras sobre o aristotelismo: era muito mais fácil para ela integrar-se no cristianismo do século XV , que acreditava na imortalidade da alma e na adoração de Deus através do 'homem'; e ela fez da especulação filosófica o bem mais precioso de todos. Em sua versão do platonismo, Ficino exaltou habilmente sua profissão de filósofo. A sua rejeição da política em favor da contemplação mística também correspondia bem à filosofia política do seu patrono, a dinastia florentina Cosimo de Medici. Ele nomeou Ficino à frente de sua Academia Platônica em 1463.

Filósofos posteriores rapidamente expandiram e refinaram o neoplatonismo de Marsilio Ficino. Na introdução às suas novecentas teses teológicas intituladas *Conclusões* (1486), Jean Pic de la Mirandole afirmou que, na ordem platônica das coisas, o homem tem o poder de “completar livremente sua própria forma, como um pintor ou um escultor”, e a capacidade de “ter o que quiser e ser o que quiser ”. Aos olhos dos autores do século XIX , esta introdução tornou-se a clássica declaração de nascimento do homem renascido, e recebeu um título: *Discurso sobre a Dignidade do Homem* . Na realidade, o objectivo declarado de Pico della Mirandola nas *Conclusões* era “o acordo entre Platão e Aristóteles ”, que ele procurou consultando escritos místicos judaicos e árabes. Ao centrar-nos na sua polémica celebração do “homem”, é esta reflexão que perdemos: a sua tentativa de trabalhar pela “concórdia”, pela unificação das filosofias teológicas islâmicas, judaicas e cristãs, deixou-nos essencialmente escapados.

arte, literatura, filosofia e ciência do século XVI . O neoplatonismo inspirou as obras artísticas e literárias de figuras tão diversas como Botticelli, Michelangelo, Erasmo e Spenser, e o aristotelismo permaneceu um corpo de trabalho suficientemente diversificado para permitir que estudiosos e filósofos o revisassem gradualmente, ao ritmo da evolução do seu mundo em expansão. No entanto, no final do século, a supremacia intelectual dos dois filósofos estava a desgastar-se, lenta mas seguramente. Montaigne entendeu isso em 1580, ao refletir sobre a descoberta da América: não mais do que a obra de Platão, a de Aristóteles "nem há acordo com nossas novas terras [114]". No início do século XVII , Galileu refutou as teorias aristotélicas sobre o movimento, aceleração e a natureza do universo, e conclui: "Duvido que Aristóteles tenha verificado experimentalmente [115]" suas teses. Sir Francis Bacon, que deplora que Aristóteles não tenha "consultado a experiência ", [116]dá razão a Galileu para rejeitar as suas teorias, e ele começa a defender a necessidade da observação empírica na análise científica. 117 . Em 1626, Bacon completou a sua *Nova Atlântida* , uma utopia inspirada em Platão mas onde os cidadãos mais estimados já não eram os filósofos: eram os cientistas que praticavam o método experimental.

Reescrevendo o Renascimento

Meditando em suas notas sobre o papel do poeta, Leonardo da Vinci escreve:

Podemos compará-lo àqueles comerciantes que, nas feiras, vendem diversos itens de fabricantes diferentes. É isso que o poeta faz quando toma emprestado outros conhecimentos, como o do orador, do filósofo, do cosmógrafo, etc., cujas ciências são inteiramente distintas das suas. O poeta torna-se então um corretor, que reúne diversas pessoas para fechar um negócio.

O bazar literário de Leonardo da Vinci, onde o poeta não tem dificuldade em estabelecer uma transação entre as ideias da ciência, da filosofia, da diplomacia e do comércio, é uma excelente metáfora para o variado espectro da poesia. prosa e teatro que foram chamados de "literatura renascentista". O termo é tão enganoso e anacrônico quanto "humanismo renascentista" ou "ciência renascentista". Petrarca, Boccaccio, Dante, Maquiavel, More e Bacon eram políticos e diplomatas; seus escritos só posteriormente receberam o rótulo de "literatura renascentista". Diferentes géneros literários – poesia, drama e prosa – responderam às mudanças políticas e sociais de diversas maneiras, todas assumindo formas específicas dependendo da região. A ascensão do absolutismo político, o conflito religioso, o comércio e o intercâmbio com culturas recém-descobertas, a impressão, as línguas vernáculas – todos estes factores transformaram a produção, o consumo e o contexto da criatividade literária. Hoje estamos inclinados a postular que a literatura de Dante ou Shakespeare afirma verdades intemporais sobre a condição humana, e que o seu mundo renascido não está tão longe do nosso mundo moderno. As seções a seguir sugerem que essa abordagem contorna o que nos é estranho e desconhecido na escrita do período. A literatura estava intimamente ligada a lutas inteiramente específicas do período, sobre política, comércio, impressão e sexualidade. Compreender esta estranheza é o primeiro passo para compreender melhor o que motivou os poetas e dramaturgos do Renascimento.

Embora *A Divina Comédia do florentino Dante Alighieri (concluída pouco antes de sua morte em 1321) seja geralmente considerada um poema da Idade* Média , sua influência na poesia e na prosa europeia dos séculos XV e XVI foi imensa. Ao longo dos três livros da *Comédia* , Dante percorre pessoalmente a impressionante geografia medieval da Inferno, Purgatório e Paraíso sob a orientação de seus dois guias, sua querida Beatriz e o poeta romano Virgílio. Mas, se constitui um relato intenso e terrível da busca de Dante pela salvação espiritual, *A Divina Comédia é também um poema profundamente político, inseparável das lutas pelo poder na* Florença do século XIV . As

atividades políticas de Dante na cidade resultaram na sua expulsão em 1302, e *A Divina Comédia* evoca muitos de seus contemporâneos ativos na vida pública florentina. Através deles, o poeta defende uma unificação particular da Igreja e da monarquia com base na sua própria perspectiva política.

A Beatriz de Dante, arquétipo da amante inspiradora mas passiva, influenciou Petrarca quando escreveu seu *Chansonnier* , uma coleção de trezentos e sessenta e cinco poemas compostos entre 1327 e 1374. Ele se inspirou na coleção de peças líricas de *La Vie nouvelle de Dante* (por volta de 1294) para refinar o soneto, um poema extremamente codificado de quatorze versos divididos em duas estrofes (a oitava, as primeiras oito, e o sizain, as últimas seis), com um arranjo de rimas muito particular. Os sonetos de Petrarca idealizavam a mulher que amava enquanto exploravam a complexidade emocional da identidade do poeta; "Neste estado, senhora, é por sua causa que tenho [118 anos]", queixou-se num deles. Este estilo poético influenciaria a cultura renascentista e a poesia da corte ao longo dos séculos XV e XVI . O Cardeal Bembo (1470-1547), Sir Thomas Wyatt (1503-1542), Joachim du Bellay (1522-1560) e Pierre de Ronsard (1524-1585) traduziram-no e refinaram-no, adaptando-o às exigências sexuais e políticas italiana, inglesa e vernáculos franceses. Um movimento que acabou resultando na série de sonetos de Shakespeare (c. 1600), onde ele parodia a convenção ção de Petrarca em seu famoso verso: "Os olhos de minha amante ao sol são comparáveis? Não, não! » (soneto 130) [119]. Era uma tradição literária romântica baseada nas expectativas sexuais e sociais dos homens. Deveu-se mais às dissecações científicas do corpo feminino feitas por Vesalius e Dürer do que a qualquer preocupação real com os desejos da amante do poeta.

A maioria desses poetas estava imersa nos mundos em evolução da linguagem, da política, da ciência e da diplomacia – todos os quais exploramos ao longo deste livro. As mudanças na comunicação comercial e diplomática e o impacto dos métodos humanistas de educação e filologia deixaram gradualmente a sua marca no futuro da escrita em prosa vernácula, e em nenhum lugar a sua influência foi mais decisiva do que no Decameron de Boccaccio *(* 1358). Este culto diplomata florentino, com uma carreira brilhante, foi um puro produto do mundo comercial e urbano da Itália do início do século XIV . Ele escreveu o seu *Decameron* na sequência da "mortalidade pestilenta [120]" que atingiu a Europa em 1348 – a Peste Negra. As suas heroínas são sete "moças" solteiras que deixam Florença devastada pela peste para se refugiarem no campo, numa villa onde passarão o tempo contando histórias umas às outras. "Os homens são os chefes das mulheres", reconhecem, "e se eles próprios não colocarem as coisas em ordem, as nossas empresas têm poucas hipóteses de alcançar um fim louvável " [121]– é por isso que convencem três jovens elegantes a acompanhá-los. O cenário está montado para um enredo que parece mais adequado a um filme pornográfico do que a uma ficção literária inovadora.

O *Decameron* era, no século XIV , o equivalente à literatura erótica popular de hoje. Ele jogou em antecipação por o leitor das intrigas sexuais entre estes rapazes e moças trancados numa villa durante dez noites, contando uns aos outros uma centena de histórias sobre "aventuras amorosas, amargas ou agradáveis [122]". As histórias que se seguem, com as suas esposas infiéis, os seus padres devassos, as suas esposas travestis, as suas freiras masturbadoras, as suas histórias de sodomia e impotência, sugerem que se tratava de uma questão de excitação literária cultivada, dirigida a ambos os sexos, mas controlada por uma excitação literária cultivada. voz masculina. Boccaccio

conclui o *Decameron* confidenciando: “um dos meus vizinhos garantiu-me há pouco que [a minha língua] era a melhor e mais doce do mundo [123]”. O duplo sentido é óbvio. Sexo e escrita se fundem, e o homem da elite, espiritual e culto, domina ambos.

De quem Boccaccio tirou a estrutura de seu livro? É um legado das longas sucessões de histórias hebraicas, árabes e persas que chegaram à Europa desde a época das Cruzadas, ou do *Panchatantra sânscrito* (cerca de 500 d.C.) transmitido com elas, e este comércio literário e material flexível com o Oriente está em toda parte. no mundo do *Decameron* . Comerciantes judeus e muçulmanos, sultões e reis do Egito, Turquia e Túnis misturaram-se com italianos: todos se esfregaram nas cortes e bazares do Cairo, Alexandria, Sousse, Acre e Arménia. Estas histórias não se passam em igrejas ou salas de aula, mas num mundo comercial e cosmopolita que valoriza a engenhosidade e o raciocínio rápido acima de tudo, na cama e no mercado. Ao contrário da poesia clássica da corte, de Dante e Petrarca, as histórias seculares de Boccaccio, que apresentam o "homem da rua", rapidamente encontraram um novo público de leitores das camadas médias da sociedade europeia.

A linguagem sequestrada: as mulheres respondem

Se a poesia de Petrarca celebrava as mulheres - idealizadas mas mudas - como modelos de castidade e virtude, a prosa, por exemplo a de Boccaccio, mostrava-as cada vez mais sob uma luz completamente diferente: sexualmente vorazes e pouco fiáveis no seu lar. Mas alguns aproveitaram a rápida mudança na natureza da educação humanista e a ascensão da imprensa para atacar as tradições da poesia e da ficção masculinas. Os seus textos sugerem que muitos pressupostos sobre as relações de género foram contestados com mais vigor do que o cânone literário dominado pelos homens nos levou a acreditar.

Desde o início do século XV , Christine de Pizan adaptou a tradição platónica do diálogo filosófico entre duas ou mais pessoas no seu *Livro da Cidade das Senhoras* , cujo objectivo explícito era contrariar a misoginia dos autores masculinos da época. Ao longo do século XVI , uma série de mulheres de letras usaram as convenções platônicas e petrarquianas para desafiar as suposições masculinas sobre as mulheres e se esforçaram para definir a sua autonomia pessoal e literária. Em seus *Rymes* (publicados postumamente em Lyon em 1545), Pernette du Guillet utiliza as ideias dos neoplatonistas e as convenções de Petrarca para se colocar em igualdade poética com seu amante: "a expectativa minha / é o desejo dele/de seja inteiramente dele / como ele será meu , [124]ela declara em um poema, e em outra, atacando a inconstância e a desigualdade do sentimento petrarquiano, assegura ao seu público feminino: “Não nos surpreendamos / se o querer nos muda [125]. » Esta rejeição das convenções poéticas masculinas foi levada ainda mais longe por Louise Labé, cujas *Obras Poéticas* também foram publicadas em Lyon, em 1555. Era esposa de um cordoeiro, e a sua origem humilde, associada ao seu desejo de criar uma voz poética unindo atributos masculinos e femininos, levou muitos humanistas e líderes religiosos, incluindo Calvino, a castigá-la, a tratá-la como uma prostituta travesti. Louise Labé utiliza o soneto petrarquiano para criticar corajosamente a sua reificação dos corpos femininos e faz uma pergunta que inverte completamente a situação: “Que grandeza torna o homem venerável [126]? » Em vez de afirmar a sua submissão a um amante masculino fictício, aqui ela compete com ele, proclamando, numa outra inversão das convenções petrarquianas: “Usarei tanto o poder dos meus olhos [...] que em pouco tempo farei uma grande conquista [127]. »

Esta franqueza sexual foi acompanhada por uma insistência no direito das mulheres à educação e à liberdade criativa. Na Inglaterra elisabetana, na década de 1560, Isabella Whitney tornou-se conhecida como escritora profissional ao publicar *The Copy of* a Letter (1567) e *A Sweet Nosegay* (1573). Embora evoque brilhantemente a paisagem urbana de Londres em plena mudança, ela demonstra uma certa independência das restrições da vida doméstica: "Até que certas tarefas domésticas me prendam / vou me dedicar aos meus livros e à minha caneta", escreveu ela. Se algum poeta se libertou dos confins do lar mencionado por Whitney, foi a cortesã veneziana Veronica Franco. A *rima Terze* , som coleção de poemas publicada em 1575, desmistifica o idealismo do amor petrarquiano do ponto de vista de uma prostituta paga, ao mesmo tempo que afirma: "Quando nós, mulheres, estivermos armadas e treinadas, / seremos capazes de enfrentar qualquer homem. »

Escritoras como Marguerite de Navarre lutaram contra as tendências misóginas da ficção em prosa como *o Decameron de Boccaccio* , onde as mulheres são sexualmente impulsivas e pouco confiáveis em suas famílias. Irmã do rei Francisco I , ela era politicamente ativa na corte e apoiava poetas e protestantes como João Calvino com seu patrocínio entusiástico. Ela entrou em conflito frontal com teólogos católicos ortodoxos, que censuraram seus próprios escritos religiosos na década de 1540. Seu conjunto de setenta e dois contos, o *Heptameron* (1558), segue de perto o modelo do *Decameron* de Boccaccio . Mas Marguerite de Navarre utiliza as suas próprias histórias e personagens para criticar as suposições dos homens sobre a falta de fiabilidade das mulheres. Um dos narradores que ela retrata acusa o homem que acaba de terminar a história anterior de ter "ditado tanto mal às mulheres por uma história verídica de uma infeliz " — de ter caluniado todas as mulheres com base em um único caso. A cada história contada por um homem sobre a infidelidade e duplicidade das mulheres, Marguerite responde com outra que atesta a sua habilidade e a sua constância face aos estupros, sequestros e abandonos por parte dos homens. Enquanto negociavam a sua relação com o aumento da perseguição religiosa e da instabilidade política na Europa em meados do século XVI , mulheres de letras como Marguerite de Navarre e Isabella Whitney adaptaram tra edições literárias masculinas para expressar uma visão completamente diferente da feminilidade.

Contos impressos

Escritoras como Louise Labé e Isabella Whitney conseguiram aproveitar as vantagens do meio de impressão relativamente novo para fazer ouvir suas vozes literárias distintas. A impressão transformou a literatura porque criou demanda entre um público cada vez mais culto e predominantemente urbano. Em França e em Inglaterra, as autoridades políticas reprimiram o teatro religioso público: ou as moralidades e os mistérios caíram em desuso com a ascensão do protestantismo, ou continuaram a ser vistos como expressões públicas perigosas do sentimento popular colectivo. De modo mais geral, procurávamos novas formas literárias para compreender um mundo em mudança. Em 1554, o monge dominicano Matteo Bandello publicou as suas *Notícias* que, esclareceu, "não são uma história contínua, mas uma mistura de vários acidentes [129] ". Eles se concentraram na vida urbana de sua época. Giambattista Giraldi, mais conhecido como Cinthio, teve outra coleção igualmente influente de contos impressa em 1565. O prólogo de seu *Hecatommithi* evoca o saque traumático de Roma em 1527. Esses eventos violentos são descritos em termos que lembram Sêneca, o Trágico, e as histórias de Cinthio e Bandello inspirou algumas

das maiores e mais sangrentas tragédias realizadas nos palcos elisabetanos e jacobino, incluindo *The Spanish Tragedy* de Kyd (c. 1587), *Othello* de Shakespeare (1603) e *The White Devil* de Webster (c. 1613). Como a cama A natureza da prosa e do teatro, especialmente na Inglaterra, desenvolveu-se cada vez mais com base no investimento e no lucro, e não na piedade religiosa; esta situação permitiu representações cada vez mais complexas e naturalistas da sociedade e do indivíduo.

A flexibilidade da impressão também deu a um autor como François Rabelais a capacidade de responder às críticas dos seus livros e de introduzir eventos contemporâneos em edições posteriores das suas obras. Publicou *Pantagruel* (1532) e *Gargantua* (1534), que narravam as cômicas aventuras desses dois gigantes – Pantagruel é filho de Gargantua. Rabelais usou-os para criticar, zombar e parodiar tudo, desde a Igreja até à nova educação humanista.

Escreveu num estilo fantástico que misturava línguas eruditas com o francês vernáculo. Sua descrição de Pantagruel é um belo exemplo de sua abundante mistura estilística. Nasceu de mãe que "morreu de parto; porque ele era tão maravilhosamente grande e tão pesado que não poderia vir à luz sem sufocar sua [mãe] e estuda a nova cultura em uma variedade desconcertante de livros recentemente impressos, incluindo *Ars honeste petandi in societate* e *Le Rammoneur d'astrologie* . Pantagruel também resolve uma disputa judicial entre os senhores de Baisecul e Humevesne e, numa paródia da descoberta marítima e da inovação científica, acaba navegando para o "porto da Utopia [131] ".

Os quatro livros das aventuras de Gargântua e Pantagruel publicados durante a vida de Rabelais foram um enorme sucesso: o número de exemplares em circulação foi estimado em cem mil em 1600. "Mais foram vendidos pelos impressores em dois meses. que nenhuma Bíblia será comprada em nove anos [132] ", vangloria-se o autor no prólogo de *Pantagruel* . A partir de 1533, os escolásticos da Sorbonne, que Rabelais ridicularizou impiedosamente, vingaram-se condenando todos os seus livros, considerados obscenos e blasfemos, o que conferia a Rabelais a aura romântica de um homem de conhecimento populista e perseguido. Suas publicações foram proibidas pelo resto de sua vida. A história de sua obra mostra que, durante a Renascença, as carreiras literárias muitas vezes se deviam tanto à forma como os livros eram apresentados ao público e divulgados quanto ao que o autor havia escrito.

Falhas épicas

A carreira de Rabelais ocorreu num contexto de intensificação das rivalidades políticas entre os impérios e reinos de Francisco I , Carlos V, Henrique VIII, João III e Solimão, o Magnífico. Estas reivindicações ao poder imperial moldaram o estilo de outro género literário que mudou radicalmente durante o Renascimento: o épico. Ariosto, Luis de Camoens e Edmund Spenser produziram poemas épicos escritos em vernáculo, que celebravam seus patronos imperiais.

Ariosto foi embaixador, servindo uma das maiores dinastias italianas do século XV , a Este de Ferrara. Nos primeiros versos do seu poema épico *Roland Furious* (1516), anuncia: "São vós, senhoras e cavaleiros, amores e armas, / Atos de cortesia, desígnios ousados, / que canto, nestes tempos em que os mouros de África / atravessou o mar e estragou a França [133] . » É portanto um poema de cavalaria, voltado para o passado: o conflito do século VIII entre os che Valentes cristãos do imperador Carlos Magno e dos sarracenos. Ariosto não poderia oferecer um quadro mais recente, pela boa razão de que no início do século XVI , o poder do Este tinha começado o seu declínio terminal.

Agora o verdadeiro poder imperial estava nas mãos do imperador dos Habsburgos Carlos V e do sultão Solimão, o Magnífico. Ao ouvir ou ler o *Furioso Rolando* , os nobres da corte Este poderiam sonhar com a vitória sobre o equivalente moderno dos sarracenos, os turcos, mas esta era uma fantasia puramente estética. No século XVI , o verdadeiro poder imperial estava fora da Itália.

O poema épico de Luís de Camões, *Os Lusíadas* (1572), evocou um passado mais recente: a glória então desvanecida de outra potência imperial europeia, o Império Português. Camões foi soldado e administrador imperial: quando compôs o seu poema, em meados do século XVI , trabalhava em África, na Índia e em Macau. *Os Lusíadas* mitificaram a ascensão do Império Português no século XV , centrando-se na viagem de Vasco da Gama à Índia em 1497. Segundo o poema, as iniciativas científicas e façanhas militares de Portugal superaram todas as expectativas 'realizadas pelos gregos e romanos. Camões cantou "o ilustre coração lusitano / diante do qual Netuno e Marte se curvaram [134]". Na realidade, na década de 1570, o Império Português já estava em declínio e, em 1580, o rei espanhol Filipe II iria anexá-lo ao crescente Império dos Habsburgos. Tal como Ariosto, Camões, no seu poema, já explorava um passado glorioso.

Edmund Spenser foi administrador público, como Ariosto e Camões, mas a sua criação épica celebrou um império que nem sequer existia. Spenser escreveu *The Fairy Queen* (1590-1596) enquanto colonizava avidamente a Irlanda em nome da sua soberana, a rainha de Inglaterra Isabel I , "deusa com esplendor celestial, / espelho da graça e majestade divina, / grande senhora da maior ilha [135]". Num inglês deliberadamente arcaico, Spenser transforma Elizabeth numa gloriosa "Rainha das Fadas" e recupera São Jorge distanciando-o das suas origens orientais para torná-lo o padroeiro da Inglaterra. Mas esta glória foi tão lendária quanto as anteriores. Quando Spenser terminou o seu poema, Elizabeth estava politicamente isolada, e o seu único legado colonial duradouro foi o de preparar o cenário para os séculos de violência religiosa que se seguiriam na Irlanda.

Voltar ao bazar

É justo que este livro termine na verdadeira fonte do Renascimento Europeu: o bazar – o mercado do Mediterrâneo Oriental. Este é o cenário de uma das primeiras peças de William Shakespeare, *A Comédia dos Erros* , apresentada pela primeira vez em Londres em 1594, num teatro "comercial", perante um público urbano que pagava para se divertir. A ação se passa em um único dia no mercado de Éfeso e gira em torno de identidades trocadas e do desaparecimento de uma sacola de dinheiro. Egeon, um velho comerciante de Siracusa, chega a Éfeso em busca de seus gêmeos há muito perdidos. Mas Éfeso está em guerra com Siracusa, e o velho está condenado à morte: será executado dentro de vinte e quatro horas se não conseguir levantar um resgate de mil marcos. Sem que ele soubesse, um de seus filhos, Antífolo (também comerciante de Siracusa), chegou ao mesmo tempo em Éfeso com seu servo Dromion que, como Antífolo, tinha um irmão gêmeo. idêntico: os dois gêmeos moram na cidade. Na confusão que se seguiu, a esposa de Antífolo de Éfeso, Adriana, que tinha que viver reclusa em casa, quase dormiu com o irmão gêmeo do marido e, em determinado momento da trama, proíbe a entrada de sua casa ao seu verdadeiro marido, a quem ela considera um intruso. Os esforços cômicos para esclarecer a confusão são tingidos de angústia: Aegeon medita sobre "tempos difíceis", [136] enquanto o relógio da cidade faz a contagem regressiva das horas até sua execução. A tragédia acabará por ser evitada, novas alianças serão feitas e a harmonia será aparentemente restaurada.

Na peça de Shakespeare, como no período em geral, o mercado oriental, o bazar, é um local onde é possível obter riqueza e crédito. É também um lugar estimulante, mas perigoso, onde se corre o risco de se metamorfosear. Na hilaridade geral causada pela identidade equivocada, Antífolo de Siracusa teme perder tanto o seu dinheiro como a sua própria personalidade no turbilhão financeiro, cultural e linguístico do mercado. "Tenho muito medo que o meu dinheiro esteja em perigo" - preocupa-se, depois de ter dito pela primeira vez: "Estou perdido" - no bazar renascentista de Éfeso. Quanto a Antífolo de Éfeso, ele também aprende que no mercado, além do crédito e do nome, também se pode perder a esposa se não tomar cuidado.

A Comédia dos Erros é uma das primeiras e muitas vezes mais negligenciadas peças de Shakespeare, mas dá o tom para obras posteriores como *O Mercador de Veneza* , *Otelo* , *Antônio e Cleópatra* e *A Tempestade* , com seus cenários orientais e seu fascínio por como dinheiro e poder mudam vidas. No bazar teatral de Shakespeare, onde a especulação comercial é de primordial importância, onde tempo é dinheiro e onde as mulheres não parem de vagar fora de seu recinto doméstico, o impacto da aritmética comercial de Pacioli, da mulher confinada de Dürer e do estabelecimento de um relógio secular e padronizado é evidente. No final do século XVI , Shakespeare havia herdado uma visão científica e literária sutil do espaço e do tempo, o que permitiu ao seu público compreender que, em *A Comédia dos Erros* , a antiga Éfeso era na verdade Londres na era elisabetana.

Este nível de atenção global e de mobilidade cultural é um resultado direto das negociações contínuas da Europa com o Oriente, que foram fundamentais para a nossa demonstração neste livro. Mas a peça de Shakespeare também incorpora outra transação comercial – entre o dramaturgo profissional e o público que paga pelos seus ingressos. O prazer e a preocupação dos espectadores ao assistirem à confusão do mercado da peça advêm da sua real consciência das mudanças na vida social e pessoal que ocorreram em toda a Europa desde o início do século XV . Isto é o que estávamos a viver: a confusão criada pelo dinheiro, as preocupações com a riqueza, o *exotismo* de terras distantes e o impacto de tudo isto na vida pública e privada. Mas, como este livro demonstrou, estas realidades já existiam há séculos, porque foram as trocas nos mercados e bazares do Oriente que criaram as condições para a emergência de um mundo móvel e planetário - transbordando de muito mais do que intelectual e fronteiras geográficas do mito do Renascimento Europeu.

1. A pintura de Hans Holbein , *Os Embaixadores* , um dos símbolos da Renascença, só foi redescoberta no século XIX . Seus personagens e objetos enigmáticos fornecem chaves abundantes para a compreensão do período.

2 . A emergência da Europa: o desenho de Albrecht Dürer, *O Estupro da Europa* (c. 1495).

3 . Na *Pregação de São Marcos em Alexandria* (1504-1507), Gentile e Giovanni Bellini expressam o fascínio da Europa pela cultura, arquitetura e pessoas do Oriente.

4 . Obra ocidental encomendada por um monarca muçulmano, o retrato de Mehmed, o Conquistador, pintado por Gentile Bellini (c. 1479) atesta o vigor dos intercâmbios artísticos e políticos entre o Oriente e o Ocidente.

5 . Nesta parte do imenso mapa-múndi que criou para o rei francês Carlos V em 1375, o cartógrafo judeu Abraham Cresques descreve as riquezas do Norte de África e dos seus soberanos.

6 . O primeiro globo terrestre moderno, feito em Nuremberg em 1492 pelo comerciante alemão Martin Behaim ao retornar da África Ocidental. A única ausência flagrante: a América.

7 . Anónimo Saleiro Bini-Português do início do século XV , desenhado por navegadores portugueses, esculpido por artesãos africanos: o resultado é um objecto de arte inteiramente novo.

8 . Com suas joias e paisagens pintadas à mão, esta luxuosa edição impressa das *Obras* de Aristóteles imita a apresentação de um manuscrito. A controvérsia entre Aristóteles e Averróis ilustra as trocas contínuas entre o Oriente e o Ocidente.

9 . O monumental retrato de Erasmo de Dürer, gravado em 1526 e distribuído por toda a Europa, para persuadir as pessoas de que Erasmo era o grande intelectual humanista.

10 . O suntuoso afresco de Benozzo Gozzoli *A Adoraçlo dos Magos* , uma tentativa do banco Medici de reivindicar, através da arte, o mérito da reaproximação das Igrejas do Oriente e do Ocidente em 1438.

11 . O retábulo de Roger Van der Weyden, *Os Sete Sacramentos*, é um outdoor publicitário da religião: visa iniciar os fiéis de meados do século XV nos mistérios dos sacramentos.

12 . A medalha de fundação de Caradosso, cunhada para comemorar o início dos trabalhos na Basílica de São Pedro, em Roma, em 1506, mostra até que ponto seus primeiros projetos se esforçaram para imitar as igrejas orientais.

13 . O afresco *A Doaçlo de Constantino* foi pintado no Vaticano pela oficina de Rafael entre 1523 e 1524. É o conflito religioso que determina tanto o seu significado, uma afirmação do poder imperial, como o seu estilo, um maneirismo agressivo.

14 . O afresco de Vasari *Cena de Saint-Barthélemy: o massacre de Coligny e os Huguenotes* (1572) revela violência e conflito religioso, sobre os quais ele nada diz em suas *Vidas de Artistas* .

15 . Concluído em 1433, *o Tabern□culo dos Linaiuoli de Fra Angelico* foi feito, de fato, por vários colaboradores e projetado para diversos fins. As portas podiam ser abertas ou fechadas para criar efeitos diferentes.

16 . *O Retrato de John Arnolfini* e sua esposa (1434), de Jan van Eyck, presta tanta atenção à decoração de interiores e aos produtos de consumo quanto ao próprio casal.

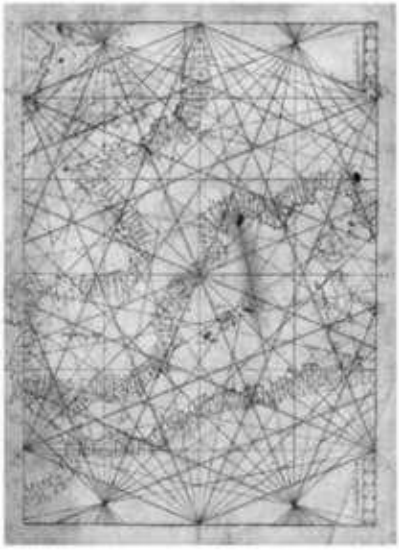
17 . Pintado durante uma viagem ao Oriente realizada entre 1470 e 1480, o encantador *Escriba Agachado* de Costanzo de Ferrara revela a admiração do artista pelos retratos de estilo persa e otomano.

18 . *Retrato de um pintor* do mestre persa Bihzâd. Aqui, um artista persa responde diretamente a uma obra italiana – *The Crouching Scribe* , de Costanzo de Ferrara – ela própria inspirada na arte muçulmana.

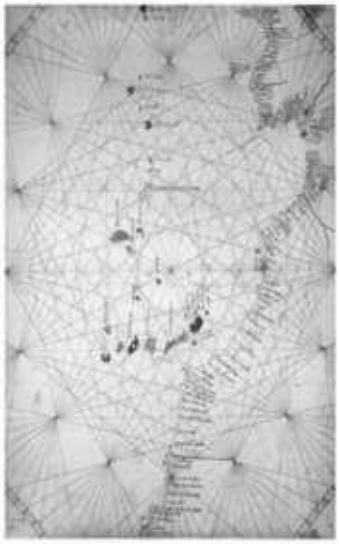
19 . O imponente Palácio de Topkapi em Istambul, cuja construção foi iniciada por Mehmed II no início da década de 1460 e desenhada por uma equipa internacional de arquitectos. A sua estrutura atual data principalmente dos séculos seguintes.

20 . Mapa-múndi de Ptolomeu, de uma das múltiplas edições impressas de sua obra clássica, *Geografia* . Esta versão foi impressa em Ulm em 1482.

21 . Este mapa marítimo anónimo, denominado *Mapa do Magrebe* , é um portulano desenhado no Norte de África por volta de 1330. Mostra que a navegação no Mediterrâneo se baseava na partilha de conhecimentos e recursos.



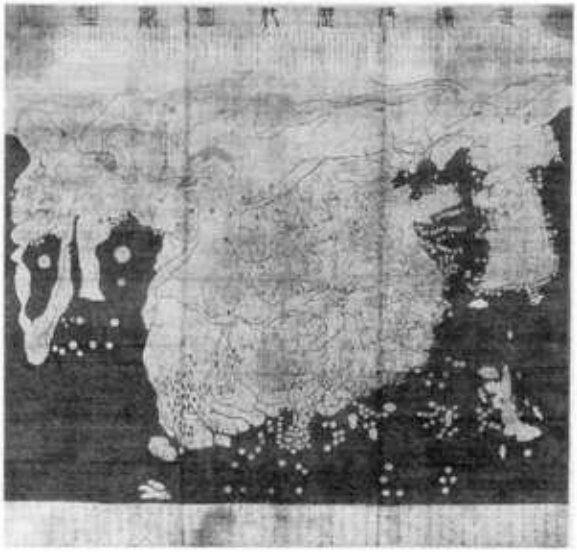
22 . O *Portulano da África Ocidental* de Grazioso Benincasa (1467) indica os mais recentes descobrimentos portugueses e constitui ele próprio um novo instrumento de navegação que permite realizar outros.



23 . O *Mapa do Mundo* de Henricus Martellus, que reagiu rapidamente ao arredondamento do Cabo da Boa Esperança pelos portugueses em 1488, revela os limites da imagem do mundo de Ptolomeu.

24 . O extremamente preciso *Mapa Mundial* de Piri Reis (1513) mostra a rapidez com que a informação geográfica circulava entre o Oriente e o Ocidente. Sua parte oriental, ausente, provavelmente era ainda mais detalhada.

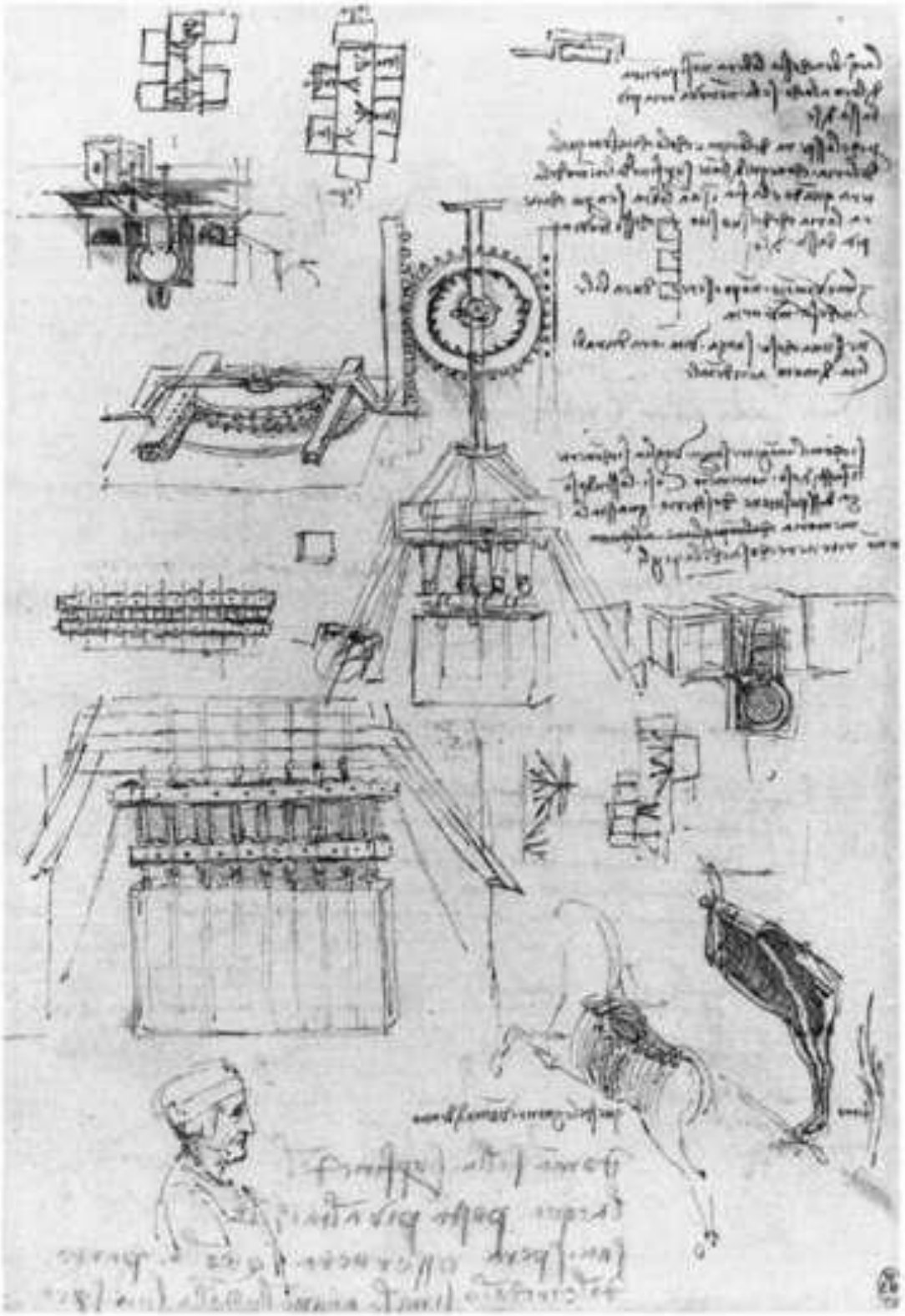
25 . O anónimo mapa-múndi coreano *Kangnido* (1402) mostra uma África Austral circunavegável, sugerindo que os portugueses não foram os primeiros marítimos a "descobrir" o Cabo da Boa Esperança.



26 . É assim que Nasîr ad-Dîn at-Tûsî, nas suas *Memórias sobre astronomia* de meados do século XIII , ilustra o seu teorema do "casal de Tûsî", que exerceu influência decisiva em Copérnico quando desenvolveu a sua concepção heliocêntrica do sistema solar.

27 . Ciência ou voyeurismo? Nesta ilustração retirada da obra de Dürer impressa em 1525, *Instruções para medir linhas, planos e corpos sólidos com régua e compasso* , o designer olha com todos os olhos para uma mulher nua através de uma “máquina de desenhar”.

28 . Os estudos de Leonardo da Vinci para o poço de fundição do monumento equestre do Sforza, concluídos por volta de 1498. Ele teve que recorrer a todas as suas habilidades artísticas e científicas para criar o desenho e o molde, mas a estátua em si nunca foi derretida.



1 “ *Rude when nude* ”, escreve o autor, numa alusão ao nome de um famoso site britânico de vídeos pornográficos amadores “hard”.
2 Jules Michelet, *História da França* , ed. definitivo, revisado e corrigido, em *Obras Completas* , Paris, Flammarion, 1893-1898, t. VII, pág. 8.
3 *Ibidem.* , pág. 9.
4 *Ibidem.*
5 Jacob Burckhardt, *A Civilização da Renascença na Itália* , 2 vols., trad. frag. por R. Schmitt revisado e corrigido por R. Klein, Paris, Gonthier, Médiations, 1964, t. Eu, pág. 102.
6 *Ibidem.*
7 *Ibidem.*
8 Walter Pater, *A Renascença* , trad. frag. por Frédéric Roger-Cornaz, Paris, Payot, 1917, p. 365.
9 *Ibidem.* , pág. 67.
10 *Ibidem.*
11 *Ibidem.* , pág. 38.
12 Johan Huizinga, *O Outono da Idade Média* , trad. frag. por J. Bastin, nova ed., Paris, Payot, 1975, p. 341-342.
13 *A Obra de Arte e seus Significados* , trad. frag. por Marthe e Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969, p. 30.
14 Erwin Panofsky, *Ensaios de Iconologia* , trad. frag. por Claude Herbette e Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, col. “Biblioteca de Histórias”, 1967, p. 20.
15 *Ibidem.* , pág. 22.
16 *Ibidem.* , pág. 43.
17 *Ibidem.*
18 *Ibidem.* , pág. 44.
19 Natalie Zemon Davis, *As Culturas do Povo: Rituais, Conhecimento e Resistência no Século XVI* , ^{trad} . frag. por Marie-Noëlle Bourguet, Paris, Aubier-Montaigne, 1979.
20 Cristóvão Colombo, *Diário de bordo* , ed. Michel Balard, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 53-54.
21 Wolfgang Schivelbusch, *História dos Estimulantes* , trad. frag. por Éric Blondel, Ole Hanse-Løve, Théo Leydenbach e Pierre Pénisson, Paris, Le Promeneur, 1991, p. 12.
22 Para uma tradução francesa da “discurso” de Mocenigo e dos seus números, podemos referir-nos a Philippe Braunstein e Robert Delort, *Veneza. Retrato histórico de uma cidade* , Paris, Ed. du Seuil, col. “Pontos de História”, 1971, p. 123-127.
23 Tomás de Aquino, *Summa theologica* , *Justiça*, trad. frag. por Gillet e Delos, Paris, Desclée, 1948, p. 207, questão 78.
24 trad. frag. por Marie-Anne Peric, online em < http://www.locusdanielis.eu/CAPiccolomini.html >.
25 Giorgio Vasari, *As vidas dos melhores pintores, escultores e arquitetos* , 12 vols., trad. frag. sob a direção de André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1989, t. IV, pág. 165.
26 *Ibidem.*
27 Michel de Montaigne, *Ensaios* , Livro I, cap. xxv; Paris, Garnier, 1962, 2 vols., t. Eu, pág. 154.
28 *Notificação de um atlas em língua catal* , manuscrito do ano de 1375 preservado entre os manuscritos da biblioteca real, ed. Jean Alexandre Buchon, Paris, Imprimerie royale, 1839, p. 75.
29 *Viagens na África Negra, de Alvise Ca da Mosto* [1455 e 1456], trad. frag. por Frédérique Verrier, Paris, Chandeigne/Unesco, 1994, p. 58.
30 *Ibid.*, pág. 47. Malaguette é pimenta da Guiné, também conhecida como sementes do paraíso.
31 *Ibid.*, pág. 72.
32 *Ibid.*, pág. 49.
33 Cícero, *Sobre o Orador* , I, III , 12; trad. frag. por Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 11.
34 Cícero, *Tusculanes* , I, XXXI ; trad. frag. por Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1970, p. 46.
35 Petrarca, *A Vida Solitária* , trad. frag. por Pierre Maréchaux, Paris, Payot e Rivages, 1999, p. 254.
36 Leonardo Bruni Aretino, *História, eloquência e poesia em Florença no início do Quattrocento* , textos selecionados, editados e traduzidos por Laurence Bernard-Pradelle, Paris, Champion, 2008, p. 385 (*Diálogos para Pier Paolo Vergerio*).
37 *Ibid* ., pág. 205 (*Em Louvor à Cidade de Florença*).
38 Leonardo Bruni Aretino, *História, eloquência e poesia em Florença no início do Quattrocento* , *op. cit.* , pág. 587 (*Livro de Estudos e Letras*).
39 *Ibidem.*
40 Christine de Pizan, *O Livro da Cidade das Senhoras* , trad. em francês moderno por Éric Hicks e Thérèse Moreau, Paris, Stock, 1986, reed. 1992, pág. 51.
41 Erasmo, *In Praise of Madness* , in *In Praise of Madness and Other Writings* , trad. frag. por Franz Bierlaire, Claude Blum e Jean-Claude Margolin, Paris, Gallimard, col. “Fólio”, 2010, p. 131.
42 Erasmo, “Ao ilustre Príncipe Carlos, neto do invencível Imperador Maximiliano”, *ibid.* , pág. 403.
43 Nicolas Maquiavel, *O Príncipe* , trad. frag. por Jacques Gohory, prior de Marcilly, Paris, Le Livre de Poche, 1962, p. 14.
44 *Ibid.*, pág. 167.

45 *Ibid*., pág. 110.
46 *Ibid*., pág. 125.
47 *Ibid*., pág. 126.
48 Maquiavel planejou inicialmente dedicá-lo a Juliano de Médici, irmão do Papa Leão X e tio de Laurent.
49 *Ibid*., pág. 13.
50 Carta a Francesco Vettori (1513), *in* Nicolas Machiavelli, *Obras Completas* , Paris, Gallimard, col. “Biblioteca da Plêiade”, 1952, p. 1437.
51 Thomas More, *Utopia* , texto latino e trad. frag. por Marie Delcourt, Genebra, Droz, 1983, p. 49 da tradução francesa.
52 *Ibidem.* , pág. 147 da tradução francesa.
53 *Ibidem.* , pág. 152 da tradução francesa.
54 Lorenzo Valla, *Sobre a doação de Constantino, falsamente atribuída a ele e falsa* , trad. frag. por J.-B. Giard, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 20.
55 *Ibidem.*
56 *Ibid*., pág. 72.
57 *Ibid*., pág. 109.
58 *Ibid*., pág. 110.
59 Para todas as citações da Bíblia, a tradução francesa é a da *Bíblia de Jerusalém* .
60 G. Alberigo (dir.), *Os Concílios Ecumênicos* , Paris, Cerf, 1994, t. II-1, *Os Decretos, de Nicéia a Latrão V* , p. 409.
61 *Ibidem.* , t. II-1, pág. 524.
62 Il Platina, *As Vidas, Morais e Ações dos Papas de Roma* , trad. frag. por Sieur Coulon, Paris, G. Clouzier, 1651, p. 573.
63 Martinho Lutero, “Carta a Alberto de Mainz, 31 de outubro de 1517”, em *Obras Selecionadas* , t. VIII, Genebra, Labor et Fides, 1959, p. 19.
64 Martinho Lutero, “Teses de Wittenberg”, tese LXXXVI , nas *Obras I* , trad. frag. por Matthieu Arnold *et al.* , Paris, Gallimard, col. “Biblioteca da Plêiade”, 1999, p. 142.
65 Martinho Lutero, “Sobre a Liberdade do Cristão”, *ibid.* , pág. 845.
66 Martinho Lutero, “Epístola sobre a arte da tradução e sobre a intercessão dos santos”, em *Obras Selecionadas* , vol. VI, Genebra, Labor et Fides, 1965, p. 193.
67 Martinho Lutero, *Sobre o Servo-Árbitro* , trad. frag. por Georges Lagarrigue, Paris, Gallimard, col. “Folio”, 2001, p. 76.
68 Martinho Lutero, “Segundo sermão, segunda-feira após domingo “invocavit” [10 de março de 1522]”, nas *Obras I* , *op. cit.* , pág. 1099.
69 *Conversa à mesa de Martinho Lutero* , 2 vols., trad. frag. por Charles de Mellert, Paris, Ao sinal do pote quebrado, 1933, t. Eu, pág. 89.
70 Martinho Lutero, “Discurso em Worms”, in *Obras I* , *op. cit.* , pág. 879.
71 *Conversa à mesa de Martinho Lutero* , *op. cit.* , t. II, pág. 116.
72 Carta de 1520 citada *em* Lorenzo Valla, *A Doação de Constantino* , apresentação e tradução. frag. por Alcide Bonneau, Paris, Isidore Liseux, 1879, p. LXXXIII .
73 *O Santo, Ecumênico e Geral Concílio de Trento* , trad. frag. por Gentien Hervet, t. I, Lyon, Étienne Baritel, 1680, p. 575.
74 Giorgio Vasari, *As vidas dos melhores pintores, escultores e arquitetos* , 12 vols., trad. frag. sob a direção de André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1989, t. II, pág. 104.
75 *Ibidem.* , t. III, pág. 23.
76 *Ibidem.*
77 *Ibidem.* , t. V, pág. 21.
78 *Ibidem.* , t. V, pág. 17.
79 *Ibidem.* , t. III, pág. 19.
80 Trad. frag. *em* Marc-André Fournier, *A França de Leonardo da Vinci* , guia MAF, e-book, 2009.
81 Tomás de Aquino, *Summa theologica* , vol. IX, trad. F. Lachat, Paris, Louis Vivès, 1858, II ^{da} II ^{parte} , busca. LXXXII , art. III , “A religião é uma virtude única? », pág. 17.
82 Michael Baxandall, *O Olho do Quattrocento* , trad. frag. por Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985, p. 12.
83 *Michelangelo e Vittoria Colonna. Estudo seguido dos Poemas de Michelangelo* , trad. frag. por MA Lannau-Rolland, Paris, Didier & Cie, 1863, p. 101.
84 Leon Battista Alberti, *Pintura* , trad. frag. por Thomas Goisenne e Bertrand Prévost, Paris, Ed. du Seuil, 2004, p. 177.
85 É na versão italiana do seu livro que Alberti faz esta comparação (“ *quasi come vetrici ad una gabbia, e fanno quanto si dice quella pirramide visiva* ”, *ibid.* , p. 217). Na versão latina, única traduzida na obra citada, a imagem é diferente: “esses raios extremos que envolvem todo o contorno, como uma fileira de dentes, circundam toda a superfície como uma cavidade oral” (*ibid.* , p.57).
86 Leon Battista Alberti, *A Arte de Construir* , Livro VII, cap. 1; trad. frag. por Pierre Caye e Françoise Choay, Paris, Ed. du Seuil, 2004, p. 320.

87 Aristóteles, *Ética a Nicómaco* , Livro IV, trad. frag. por Richard Bodéus, Paris, Flammarion, col. “GF”, 2004, pág. 191, 194, 195.
88 Cristóvão Colombo, *Diário de bordo* , ed. Michel Balard, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 71.
89 *Ibidem.*
90 *Ibidem.* , pág. 73.
91 *Ibidem.* , pág. 90-91.
92 Relato anónimo da primeira viagem de Vasco da Gama atribuído a Álvaro Velho, em *Voyages de Vasco da Gama* , trad. frag. por Paul Teyssier e Paul Valentin, Paris, Chandeigne, 1995, p. 125.
93 *Ibidem.* , pág. 138.
94 Antoine d'Herrera, *História geral das viagens e conquistas dos castelhanos nas ilhas e continentes das Índias Ocidentais* , t. II, trad. frag. por N. de la Coste, Paris, em Nicolas e Jean de la Coste, 1660, p. 140 (a frase é retirada de Las Casas, presente nas reuniões do “Conselho das Índias” durante as negociações com Magalhães).
95 Bartolomé de Las Casas, “Entre los remedios”, 7, citado por Tzvetan Todorov, *A Conquista da América* , Paris, Ed. du Seuil, 1982, p. 148.
96 Michel de Montaigne, *Ensaios* , Livro I, cap. XXXII ; Paris, Garnier, 1962, 2 vols., t. Eu, pág. 234.
97 *Ibidem.* , pág. 240.
98 Christopher Marlowe, *A História do Doutor Johannes Faustus* , seguido por *A História Trágica do Doutor Fausto* , trad. frag. por Jean-Louis Backès, Paris, Imprimerie nationale, 2001, ato II, cena III , p. 218-219.
99 *Ibidem.* , ato II, cena I , p. 213.
100 Nicolau Copérnico, *Sobre as revoluções dos orbes celestes* , trad. frag. por Alexandre Koyré, Paris, Diderot, 1998, p. 82.
101 *Conversa à mesa de Martinho Lutero* , 2 vols., trad. frag. por Charles de Mellert, Paris, Ao sinal do pote quebrado, 1933, t. Eu, pág. 89-90.
102 William Shakespeare, *Hamlet* , II, II , em *Complete Theatre* , 3 vols., trad. frag. por François-Victor Hugo, Paris, Garnier, 1961, t. II, pág. 757.
103 Andrew Vesalius, *Prefácio de Andrew Vesalius aos seus livros sobre anatomia, seguido de uma carta a John Oporinus, seu impressor* , ed. Louis Bakelants, Bruxelas, Arscia, 1961, p. 61.
104 *Ibidem.* , pág. 59.
105 *Ibidem.* , pág. 63.
106 Albrecht Dürer, “Carta a Willibald Pirckheimer de outubro de 1506”, em *Cartas, Escritos Teóricos e Tratado sobre Proporções* , trad. frag. por Pierre Vaisse, Paris, Hermann, 1964, p. 82.
107 Albrecht Dürer, *Geometria* , trad. frag. por Jeanne Peiffer, Paris, Ed. du Seuil, 1995, p. 136.
108 Leonardo da Vinci, *Os Cadernos* , 2 vols., trad. frag. por Louise Servicen, Paris, Gallimard, col. “Tel”, 1987, t. II, pág. 534-535.
109 *Ibidem.* , pág. 535.
110 Marsilio Ficino, *Teologia Platónica* , 3 vols., trad. frag. por Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1964, t. II, pág. 250.
111 *Ibidem.* , t. I, “Dedicatória a Laurent de Medici”.
112 Pic de la Mirandola, *Obras filosóficas* , trad. frag. por Olivier Boulnois e Giuseppe Tognon, Paris, PUF, 1993, p. 7.
113 *Ibidem.* , pág. 53.
114 Michel de Montaigne, *Ensaios* , Livro I, cap. XXXII ; Paris, Garnier, 1962, 2 vols., t. Eu, pág. 233.
115 Galileu, *Discurso sobre duas novas ciências* , trad. frag. por Maurice Clavelin, Paris, Armand Colin, 1970, p. 53.
116 Francis Bacon, *Novum Organum* , trad. frag. por Michel Malherbe e Jean-Marie Pousseur, Paris, PUF, 2004, p. 124.
117 *Ibidem.* , pág. 64.
118 Petrarca, *Canzoniere/Le Chansonnier* , ed. bilíngue, trad. frag. de Pierre Blanc, Paris, Bordas, “Classiques Garnier”, 1988, soneto 134, p. 267.
119 William Shakespeare, *Sonetos* , trad. frag. por Henri Thomas, Le Temps qu'il fait, 1995, p. 162.
120 Boccaccio, *O Decamerão* , trad. frag. por Giovanni Clerico, Paris, Gallimard, col. “Fólio”, 2006, p. 37.
121 *Ibidem.* , pág. 53.
122 *Ibidem.* , pág. 36.
123 *Ibidem.* , pág. 904.
124 Pernette du Guillet, Canção VIII , em *Rymes* , ed. revisão de Victor E. Graham, 1968, Genebra, Droz, Paris, Minard, 1968, p. 73.
125 Pernette du Guillet, Canção V , *ibid.* , pág. 49.
126 Louise Labé, *Soneto XXI* , *em* Karine Berriot, *Louise Labé, a bela rebelde e o novo francês* , seguido pelas *Obras Completas* , Paris, Ed. du Seuil, 1985, p. 389.
127 Louise Labé, *Soneto VI* , *ibid.* , pág. 374.
128 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron* , Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 103.

129 Matteo Bandello, *Notícias* , trad. frag. por Adelin-Charles Fiorato, Marie-José Leroy e Corinne Paul, Paris, Imprimerie nationale, 2002, p. 433.
130 François Rabelais, *Pantagruel* , em *Obras Completas* , 2 vols., Paris, Garnier, 1962, t. Eu, pág. 228.
131 *Ibidem.* , t. Eu, pág. 340.
132 *Ibidem.* , t. Eu, pág. 218.
133 Ariosto, *Roland Furioso* , vol. Eu, Ed. bilíngue, trad. frag. por André Rochon, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 1.
134 Luís de Camões, *Os Lusíadas* , trad. frag. por Roger Bismut, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961, p. 1.
135 Edmund Spenser, *The Fairy Queen* [extratos], trad. frag. por Michel Poirier, Paris, Aubier-Montaigne, 1957, p. 91.
136 William Shakespeare, *A Comédia dos Erros* , V, I , in *Complete Theatre* , 3 vols., trad. frag. por François-Victor Hugo, Paris, Garnier, 1961, t. Eu, pág. 321.
137 *Ibidem.* , I, II , trad. frag. citado, t. Eu, pág. 278.
138 *Ibidem.* , I, II , trad. frag. citado, t. Eu, pág. 275.

Cronologia

1333 - Petrarca descobre *a Pro Archia de Cícero* .

1348 – A Peste Negra assola a Europa; Boccaccio inicia o *Decameron* (concluído em 1358).

1353 - Primeiras incursões otomanas na Europa

1378 - Início do Grande Cisma Ocidental

1397 - Criação do banco Medici em Florença

1400 - Bruni, *em louvor à cidade de Florença*

1402 - Mapa mundial de Kangnido

1405 - Christine de Pizan, *O Livro da Cidade das Senhoras*

1414 - Concílio de Constança

1417 – Fim do Grande Cisma Ocidental; Martinho V eleito papa

1419 - Brunelleschi inicia a cúpula da Catedral de Florença.

1420 - Os portugueses colonizam a Madeira; Martinho V retorna a Roma.

1433 - Fra Angelico, *Tabernáculo dos Linaiuoli*

1434 - Van Eyck, *Retrato de Jean Arnolfini e sua esposa;* Cosimo de Medici assume o poder em Florença.

1435 - Alberti, *Pintura* ; Bruni traduz *a Política de Aristóteles* .

1438 - Concílio de Ferrara-Florença

1440 - Frederico II é eleito Sacro Imperador Romano; Valla prova que a *Doação de Constantino* é uma falsificação.

1444 - Começa a construção do Palazzo Ducale em Urbino; Alberti, *a família*

1450 - Gutenberg inventa os tipos de impressão móveis.

1452 – Ascensão do Sultão Mehmed II (reina até 1481); Alberti, *A Arte de Construir*

1453 – Queda de Constantinopla; fim da Guerra dos Cem Anos; Alberti inicia o templo de Malatesta; Donatello termina a estátua equestre de Gattamelata.

1459 - Gozzoli, *A Adoração dos Magos* ; começa a construção do Palácio de Topkapi

1461 – Ascensão do rei Eduardo IV à Inglaterra; início da Guerra das Rosas

1467 - Critobulus de Imbros, *Crónica do reinado de Maomé II*

1474 - Ficino, *Teologia Platônica*

1478 - Conjuração dos Pazzi em Florença; criação da Inquisição Espanhola

1481 - Morte de Mehmed II; adesão de Bayezid II

1486 - Pic de la Mirandole, *Conclusões*

1488 - Bartolomeu Diaz contorna o Cabo da Boa Esperança.
1492 - Primeira viagem de Cristóvão Colombo; conquista de Granada e expulsão dos mouros; O primeiro globo de Behaim; os Bellinis iniciam *a Pregação de São Marcos em Alexandria* (concluída em 1504-1507).

1494 – Tratado de Tordesilhas; início das Guerras Italianas; Luca Pacioli, *Suma de aritmética, geometria, proporção e proporcionalidade*

1498 - Vasco da Gama chega à Índia.

1500 - Cabral chega ao Brasil.

1501 - Michelangelo inicia o *David* (concluído em 1504).

1505 - Leonardo da Vinci, *A Mona Lisa* ; Durer na Itália

1506 - Bramante começa a trabalhar na Basílica de São Pedro, em Roma.

1509 - Ascensão do rei Henrique VIII à Inglaterra (reina até 1553)

1511 - Erasmo, *Em Elogio à Loucura*

1512 - Michelangelo termina o teto da Capela Sistina; Erasmo, *De copia* ; adesão do Sultão Selim I (reina até
1520); início do V Concílio de Latrão (até 1517)

1513 - Cortés desembarca no México; os portugueses tomam a ilha de Ormuz; Mapa mundial de Piri Reis; Maquiavel, *O Príncipe*

1514 - Os portugueses chegam à China.

1515 - Adesão do rei Francisco I à França (reina até 1547)
1516 - Carlos V, Rei da Espanha, então eleito Sacro Imperador Romano em 1519; Erasmo editou pela primeira vez o texto grego do *Novo Testamento* e publicou sua *Educação do Príncipe Cristão* ; Mais, *Utopia* ; Ariosto, *furioso Roland*

1517 - Noventa e cinco teses de Lutero

1520 - Ascensão do Sultão Solimão, o Magnífico (reina até 1566)

1521 – Dieta de Vermes; A expedição de Magalhães chegou ao Pacífico (retornou em 1522).

1524 – Revolta camponesa na Alemanha; A oficina de Rafael completa *A Doação de Constantino* .

1525 - Batalha de Pavia; Dürer, *Instruções para medir linhas, planos e corpos sólidos usando régua e compasso*

1526 – Vitória dos Otomanos sobre os Húngaros na Batalha de Mohács

1527 - Saque de Roma

1529 – Tratado de Saragoça; mapa mundial de Diogo Ribeiro; Solimão, o Magnífico, levanta o cerco de Viena; Os príncipes alemães "protestam" contra a condenação de Lutero.

1532 - Rabelais, *Pantagruel*

1533 – Henrique VIII rompe com Roma; Holbein, *Os Embaixadores* ; Regiomontanus, *cinco livros sobre triângulos*

1536 - Aliança Franco-Otomana contra os Habsburgos

1543 - Copérnico, *Sobre as revoluções dos orbes celestes* ; Vesalius, *A Fábrica do Corpo Humano* ; os portugueses chegam ao Japão.

1545 - Início do Concílio de Trento (termina em 1563)

1547 - Batalha de Mühlberg

1548 - Ticiano, *Carlos V na Batalha de Mühlberg*

1550 - Vasari, *Vidas dos Artistas*

1554 - Bandello, *Notícias*

1555 – Paz de Augsburgo entre católicos e luteranos; bula do Papa Paulo IV contra os judeus; Louise Labé, *Obras*

1556 - Abdicação de Carlos V; Filipe II torna-se rei da Espanha; Tartaglia, *General trattato di numeri e mediçõo* ; Agrícola, *De re Metallica*

1558 – Adesão da Rainha Isabel I à Inglaterra ; Margarida de Navarra, *O Heptameron*

1565 - Cinthio, *Hecatomithi*

1566 - Ascensão do Sultão Selim II (reina até 1574)

1567 - Isabella Whitney, *a cópia de uma carta*

1569 - Mapa mundial de Mercator

1570 - Isabel I [excomungada] ; Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*

1571 – Derrota da frota otomana na Batalha de Lepanto

1572 - Massacre do Dia de São Bartolomeu; início das revoltas protestantes na Holanda; Camões, *Os Lusíadas*

1573 - Isabella Whitney, *Um Doce Nosegay* ; Vasari, *Cena de Saint-Barthélemy: o massacre de Coligny e dos Huguenotes*

1574 - Adesão de Murad III (reina até 1595)

1575 - Verônica Franco, *Terze rima*

1580 - Montaigne, *Ensaios*

1582 - Introdução do calendário gregoriano

1590 - Spenser, *A Rainha das Fadas* , livros I-III; Sydney, *Arc□dia* ; Marlowe, *o judeu de Malta*

1594 - Shakespeare, *A Comédia dos Erros*

1600 - Fundação da Companhia Inglesa das Índias Orientais

1601 - Shakespeare, *Hamlet*

1603 - Shakespeare, *Otelo* ; morte de Isabel I ; adesão de Tiago I

1605 - Bacon, *Sobre o Avanço das Ciências*

Bibliografia

Introdução

BURCKHARDT, Jacob, *A Civilização da Renascença na Itália*, 2 vols., trad. frag. por R. Schmitt revisado e corrigido por R. Klein, Paris, Gonthier, col. "Mediações", 1964.

FERGUSON, Wallace K., O *Renascimento no pensamento histórico*, trad. frag. por Jacques Marty, Paris, Payot, 1950; reed., Payot e Rivages, 2008.

GREENBLATT, Stephen, *Automodelagem Renascentista: De Mais a Shakespeare*, Chicago, 1980.

HERVEY, Mary S., *Embaixadores de Holbein, a imagem e os homens: um estudo histórico*, Londres, 1900.

MIGNOLO, Walter, *O lado mais sombrio da Renascença*, Ann Arbor, Michigan, 1995.

PANOFSKY, Erwin, *Ensaios sobre Iconologia*, trad. frag. por Claude Herbette e Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, col. "Biblioteca de Histórias", 1967.

1

Um Renascimento global

BASSANI, Ezio e FAGG, William, *Africa and the Renaissance*, Nova York, 1988.

BROTTON, Jerry e JARDINE, Lisa, *Interesses Globais: Arte Renascentista entre Oriente e Ocidente*, Londres, 2000.

BURNETT, Charles e CONTADINI, Anna, *Islam and the Italian Renaissance*, Londres, 1999.

HOWARD, Deborah, *Veneza e o Oriente*, New Haven, Connecticut, 2000.

INALCIK, Halil, *O Império Otomano: A Idade Clássica 1300-1600*, trad. Inglês por Colin Imber e Norman Itzkowitz, Nova York, 1973.

NECIPOGLU, Gülru, "Süleyman, o Magnífico e a representação do poder no contexto da rivalidade Otomano-Habsburgo-Papal", *Art Bulletin*, no 71, 1989, p. 401-427.

RABY, Julian, *Veneza, Dürer e o Modo Oriental*, Londres, 1982.

2

Escrita humanista

EISENSTEIN, Elizabeth, *The Printing Press as an Agent of Change*, 2 vols., Cambridge, 1979.

— *A revolução impressa no alvorecer da Europa moderna*, trad. frag. por Maud Sissung e Marc Duchamp, Paris, La Découverte, 1991; reed., Literaturas Hachette, 2003.

FEBVRE, Lucien, *A Aparição do Livro*, Paris, Albin Michel, col. "A Evolução da Humanidade", 1957; cana., 1999.

GRAFTON, Anthony e JARDINE, Lisa, *Do Humanismo às Humanidades: Educação e Artes Liberais na Europa dos Séculos XV e XVI*, Londres, 1986.

IVINS, William, *Impressões e Comunicações Visuais*, Cambridge, Massachusetts, 1953.

JOHNS, Adrian, *A natureza do livro: impressão e conhecimento em formação*, Chicago, 1998.

KRAYE, Jill (ed.), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge, 1996.

3

Igreja e Estado

BOSSY, John, *Cristianismo no Ocidente, 1400-1700*, Oxford, 1985.

BRADY , Thomas, et *al.* , *Manual de História Europeia, 1400-1600* , t. Eu, Leiden, 1994.
C AMERON , Euan, *A Reforma Europeia* , Oxford, 1991.
L UEBKE , David M. (ed.), *A Contra-Reforma* , Oxford, 1999.
OZMENT , Steven, *The Age of Reform, 1250-1550* , New Haven, Connecticut, 1980.
RICE , Eugene, *Os Fundamentos da Europa Moderna* , ed . revista, Nova York, 1993.

4

Colocando as coisas em perspectiva

B AXANDALL , Michael, *O Olho do Quattrocento: o uso da pintura na Itália renascentista* , trad. frag. por Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, col. "Biblioteca ilustrada de histórias", 1985.
B ROTTON , Jerry e J ARDINE , Lisa, *Interesses Globais: Arte Renascentista entre Oriente e Ocidente* , Londres, 2000.
C OLE , Alison, *O Renascimento nas Cortes Italianas* , trad. frag. por Dennis Collins, Paris, Flammarion, 2000; cana., 2008.
DUNKERTON , Jill, et *al.* , *De Giotto a Dürer* , Londres, 1991.
H ARBISON , Craig, *O Renascimento nos Países do Norte* , trad. frag. por Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1995; cana., 2009.
WELCH , Evelyn, Arte *na Itália Renascentista 1350-1500* , Oxford, 1997.

5

Novos mundos

B ROTTON , Jerry, *Territórios comerciais: mapeando o mundo moderno* , Londres, 1997.
CAMPBELL , Mary Baines, Maravilha *e Ciência* , Nova York, 1999.
GRAFTON , Tony, Novos Mundos , *Textos Antigos* , Nova York, 1995.
L EVENSON , Jay (ed.), *Circa 1492: Art in the Age of Exploration* , Washington, 1992.
PARRY , JH, *The Age of Reconnaissance* , Londres , 1963.
R UBIÉS , Joan-Pau, *Viagem e Etnologia no Renascimento* , Londres, 2000.

6

Experiências, sonhos e representações

BOAS , Marie, *The Scientific Renaissance 1450-1630* , Londres, 1962 .
C OHEN , Walter, *Drama of a Nation* , Nova York, 1985.
C OPENHAVER , Brian e S CHMITT , Charles B., *Filosofia Renascentista* , Oxford, 1992.
FERGUSON , Margaret, et *al.* (ed.), *Reescrevendo a Renascença* , Chicago, 1986.
G REENBLATT , Stephen, *Automodelagem Renascentista: De Mais a Shakespeare* , Chicago, 1980.
J ONES , Ann Rosalind, *A Moeda de Eros: Letra de Amor das Mulheres na Europa, 1540-1620* , Bloomington, 1990.
QUINT , David, *Épico e Império* , Princeton, 1993.
S IRAISI , Nancy, *Medicina Medieval e do Início da Renascença* , Chicago, 1990.

Lista de ilustrações

1. Hans Holbein, o Jovem, *Os Embaixadores* , 1533, óleo sobre tela, National Gallery, Londres.

2. Albrecht Dürer, *O Estupro da Europa* , *c.* 1495, tinta sobre papel, Albertina, Viena / AKG Londres.

3. Gentile e Giovanni Bellini, *São Marcos Pregando em Alexandria* , *c.* 1504-1507, óleo sobre tela, Pinacoteca di Brera, Milão/Scala.

4. Gentile Bellini (atribuído a), *Sultão Mehmed II* , *c.* 1479, óleo sobre tela, National Gallery, Londres.

5. Abraham Cresques, detalhe do Norte de África, os dois primeiros painéis do *Atlas Catalão*, 1375, pergaminho sobre madeira, Bibliothèque nationale, Paris / The Bridgeman Art Library.

6. Martin Behaim, *Terrestrial Globe* , 1492, pergaminho, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg/AKG Londres.

7. Anon., *Saleiro Afro-Português* , 1492, marfim, Museu Britânico, Londres.

8. "Aristóteles e Averróis", de Girolamo de Cremona, extrato de Aristóteles, *Obras* , impressas e pintadas, t. I, Venice, 1483, Pierpoint Morgan Library, Nova York, PML21194, fólio 2r. / Recurso Artístico, Nova York.

9. Albrecht Dürer, *Retrato de Erasmo* , gravura em placa de cobre, 1526, Museu Britânico, Londres.

10. Benozzo Gozzoli, *A Adoração dos Magos* , 1459, Palazzo Medici-Riccardi/Scala.

11. Roger van der Weyden, *Os Sete Sacramentos* , *c.* 1440-1450, óleo sobre madeira, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia / The Bridgeman Art Library.

12. Caradosso, *Medalha da Fundação de Saint-Pierre* , 1506, Museu Britânico, Londres.

13. Oficina de Rafael, *A Doação de Constantino* , 1523-1524, afresco, parede norte, Sala Constantino, Vaticano/Scala.

14. Giorgio Vasari, *Cena de Saint-Barthélemy: o massacre de Coligny e dos Huguenotes, 24 de agosto de 1572* , Sala Real, Vaticano/Scala.

15. Fra Angelico, *O Tabernáculo dos Linaiuoli* , 1433, têmpera sobre painel, Museu de San Marco, Florença/Scala.

16. Jan van Eyck, *Retrato de John Arnolfini e sua esposa* , 1434, óleo sobre madeira, National Gallery, Londres.

17. Costanzo de Ferrara, *O Escriba Agachado* , *c.* 1470-1480, caneta e guache, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston / The Bridgeman Art Library.

18. Bihzâd, *Retrato de um Pintor* , final do século XV , Freer Gallery of Art, Smithsonian, Washington, DC: aquisição, F1932.28.

19. Vista aérea do Palácio de Topkapi, Istambul, © Yann Arthus-Bertrand / Corbis.

20. Cláudio Ptolomeu, mapa mundial retirado de *Geography* , 1482, The British Library, referência Ulm 12482.IC9304 Mapa 1.d.2.

21. Anon., *Mapa náutico do Magrebe* , *c.* 1330, Biblioteca Ambrosiana, Milão.

22. Grazioso Benincasa, *Portulano da África Ocidental* , 1467, pergaminho, Biblioteca Nacional, Paris.

23. Henricus Martellus, *Mapa do Mundo* , 1489, Biblioteca Britânica, símbolo: Adicionar. Mss.15760.f.68,69 Mapa 920. (38).

24. Piri Reis, *Mapa do Mundo* , 1513, pergaminho, Museu Topkapi, Istambul.

25. Anon., *Mapa Mundial de Kangnido* , 1402, tinta sobre seda, Biblioteca da Universidade Ryukoku, Kyoto.

26. Nasîr ad-Dîn at-Tûsî, o *Casal de Tûsî* , em *Tadhkira fi ilm al haya* [*Memórias sobre astronomia*], Biblioteca do Vaticano, Roma.

27. Albrecht Dürer, desenhista criando um nu, em *Instruções para medir linhas, planos e corpos sólidos com régua e compasso* , 1525, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlim.

28. Leonardo da Vinci, *Estudo da Fosso de Fundição do Monumento Equestre Sforza* , *c.* 1498, Coleção Real © 2001, Sua Majestade a Rainha Elizabeth II.

Se você deseja ser informado sobre publicações
e notícias das edições Les Liens qui Libération,
visite nosso site: http://www.editionslesliensquiliberent.fr